

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
«Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина»
Центр классического образования

Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи

Материалы 4-й ежегодной всероссийской студенческой научно-практической
конференции студентов, магистрантов и аспирантов

16 ноября 2011 г.

Екатеринбург, 2011

Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи
[Электронный ресурс] : материалы 4-й ежегодной всероссийской студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов. — Екатеринбург, 2011. — 181 с. — Режим доступа: <http://elar.usu.ru/handle/1234.56789/3863>.

В сборнике представлены материалы 4-й ежегодной всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи», состоявшейся в Екатеринбурге 16 ноября 2011 года. В этом году основанием для распределения докладов молодых учёных по секциям впервые послужил не историко-литературный (по сути своей хронологический) принцип. Научные темы были сгруппированы на основании общности теоретической проблематики.

Материалы конференции публикуются в электронном виде и авторской редакции.

Оглавление

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	5
Косарева А. А. Традиции комедии дель арте и английской пантомимы в романе У. М. Теккерея «Ярмарка Тщеславия»	5
Трубникова Ю.Ю. «Русский» эпизод в романе В. Вулф «Орландо» и его киноверсия	17
Фомин М. А. Мифопоэзис романистики Б. Виана	25
СЕКЦИЯ 1. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: АВТОР, ГЕРОЙ, СИСТЕМА ОБРАЗОВ, ЖАНР	
Андропова А. Г. Триллер как жанр формульной литературы (на примере романов Ники Френч «На грани», «Убей меня нежно», «Тайная улыбка»)	31
Гугушина И. Г. Герой романа Р. Киплинга «Ким» как носитель пограничного сознания	38
Жиликова А. М. Прием обращенного письма в романе У. М. Теккерея «Ярмарка Тщеславия»	44
Зеленин Д. А. Необыкновенное – фантастическое – чудесное: три измерения фантастического нарратива в романе Г. Мелвилла «Моби Дик»	50
Куракина М. В. «Скиталец» и «Морестранник» как христианские элегии новой эпохи	61
Рукавичникова М. В. Личность и приемы ее характеристики в «Истории о Михаиле и Андронике Палеологах» Георгия Пахимера	66
Сермягина Е. А. Логические новеллы Эдгара Аллана По и детективные рассказы Артура Конан Дойла: становление канона детективного повествования	71
СЕКЦИЯ 2. МИФОПОЭТИКА, СПАЦИОПОЭТИКА, НАЦИОНАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА	
Аликова Т. А. Карнавализация как характерный принцип постмодернизма в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах»	80
Бортников В. И. Тематические смещения в Вельзевуловой риторике Песни первой поэмы Дж. Мильтона "Потерянный Рай" в зеркале текстовых категорий пространства и времени	85
Горбунова С. А. Мотивы тепла и холода в рождественских рассказах европейских писателей (Ф. Рюккерт, Г. Х. Андерсен, С. Лагерлёф, Ч. Диккенс)	98
Коротков Г. Г. Пространство в модернизме и постмодернизме через призму постструктурализма на материале романов Владимира Набокова «Дар» и Горана Петровича «Книга с местом для свиданий»	102
Накарякова А. А. Дискурс детства в романе Владимира Набокова «Bend sinister» («Под знаком незаконнорожденных»)	110
Руцкова Д. А. Реальное и виртуальное в романе Дж. Коу «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима»	116
Солонец П. В. Национальный аспект в творчестве Мартина Макдонаха на примере пьесы «Красавица из Линейна»	122

Харлов И. Е. Картина мира Дианы Уинн Джоунз и её интерпретация Хаяо Миядзаки (на примере произведения "Ходячий замок Хаула")	126
Янцен А. С. Ономастические аллюзии в пространстве романа П. Акройда «Завещание Оскара Уайльда»	130
СЕКЦИЯ 3. ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПТОВ И ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	
Безгина Е. Д. Концепция любви как диалога в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели»	141
Зеленин Д. А. «Спектакль в романе»: «драматургический текст» романа Г. Мелвилла «Моби Дик»	147
Исакова Н. А. Концепции женских преступлений в романах И. Нолль «Мертвый петух», «Аптекарьша», «Головы моих возлюбленных» и «Благочестивые вдовы»	154
Лёвушкина Е. И. Языковая амбивалентность в романе А. С. Байетт «Ангелы и насекомые»	158
Полешова А. Сказка Г. Х. Андерсена «Русалочка»: рецептивный аспект	161
Просвирникова М. С. Трилогия Уильяма Берроуза «Города красной ночи»: концепция духовной эволюции человека в контексте философии Ницше	168
Хачатурова А. С. Взаимодействие романтического и реалистического модусов в романе Натаниэля Готорна «Дом о семи фронтонах»	173

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Косарева А. А.

Научный руководитель: Назарова Л. А.

УрФУ (Екатеринбург)

ТРАДИЦИИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ И АНГЛИЙСКОЙ ПАНТОМИМЫ В РОМАНЕ У.М.ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ»

Уильям Мейкпис Теккерей (1811-1863) всегда был поклонником арлекинады. Первые три части его скетча «Вечернее удовольствие» посвящены посещению английской рождественской пантомимы «Арлекин и фея блестящего носового платка, или Принц с заколдованным носом» вместе с «юным другом» писателя, мальчиком по имени Огастес Джонс.

Перед началом пантомимы писатель испытывает сильное волнение – он боится, что предстоящий спектакль может оказаться не таким восхитительным, как те представления, которые он видел в детстве и юности: «Всё это время вы думаете со слабой, почти ничтожной надеждой, о том, что возможно, пантомима окажется хорошей; такой, как “Арлекин и золотое апельсиновое дерево”, которую вы смотрели во времена своей юности; что-то похожее на “Фортунио”, эту изумительную и восхитительную буффонадную пьесу, в которой воплотились самые роскошные зрелища абсурда. Возможно, вас охватит чувство счастья: отблеск давно ушедших дней вернётся к вам. Даже если бы на этой земле существовал человек с совершенно мёртвой душой, пресыщенный и изнурённый странствиями, он бы испытал потрясение и трепет в тот момент, когда зазвенит колокольчик (любимый и знакомый колокольчик вашей юности) и медленно поднимется занавес: так, что постепенно появятся сначала большие туфли, затем лодыжки, гетры телесного цвета и, наконец, роскошные костюмы и маски актёров, которые выстроились в ряд, чтобы исполнить хором первую, открывающую пьесу, песню. По всему театру слышны изумлённые «ах» тысяч детей. Удовольствие готово уступить место Надежде. Ваше желание вот-вот исполнится » [13].

Затем, наблюдая за Огастесом и его другом Смитом, восхищёнными красочным зрелищем детьми, писатель размышляет о том, что английская пантомима –

феерическое представление, которое запоминается на всю жизнь: «Как Джонс и Смит будут обсуждать пантомиму, когда встретятся после каникул! И они будут вспоминать её не только тогда, но и на протяжении всей своей жизни. Почему вы помните пьесу, которую смотрели тридцать лет назад и забываете ту, над которой зевали на прошлой неделе? “Ах, мой смелый маленький мальчик”, – думал я, – двадцать лет спустя ты будешь вспоминать эту пьесу и уже забудешь многие другие, более важные, вещи. К тому времени ты уже влюбишься два или три раза и забудешь об этом; ты уже похоронишь жену и забудешь её; у тебя уже будет столько друзей, которых ты забудешь. Вы со Смитом, возможно, уже будете друг другу безразличны; но ты будешь помнить всех актёров и сюжет пьесы, которую мы сейчас смотрим» [13].

Таким образом, мы видим, что скетч «Вечернее удовольствие» представляет собой буквально оду английской пантомиме.

Также следует отметить, что Теккерей обращался к персонажам английской пантомимы, иллюстрируя свой роман «История Пенденниса, его удач и злоключений, его друзей и его злейшего врага». На рисунках главные герои романа предстают в костюмах персонажей английской пантомимы: Арлекина, Коломбины, Клоуна и Панталоне [8]. Нельзя не упомянуть и о том, что сюжет сатирического шедевра Теккерей «Ревека и Ровена. Роман о романе» постоянно сравнивается самим писателем с сюжетом английской пантомимы. В частности, Теккерей называет Айвенго «Арлекином нашей рождественской повести» [4: 63], а Ревекку – Коломбиной [4: 37].

Итак, мы видим, что У.М.Теккерей всегда был влюблён в английскую пантомиму и обращался к её традициям в своём творчестве.

Прежде чем обратиться к масочным персонажам в романе Теккерей «Ярмарка Тщеславия», совершим небольшой экскурс в историю английской пантомимы.

Английская пантомима родилась в начале XVIII века в Англии и представляла собой разновидность комедии дель арте. Этот жанр и по сей день сохранил по меньшей мере три исконно дельартовские маски: Арлекина, Коломбину и Панталоне.

Одной из разновидностей английской пантомимы была арлекиада, «общей формулой которой являлись побег и погоня» [12: 229]. Главным героем арлекиады почти всегда был Арлекин или Скарамуш, а главной героиней – Коломбина. В первых актах арлекиады одежда, национальность и социальный статус главных героев могли быть какими угодно; неизменным было одно: Арлекин и Коломбина всегда были преданными друг другу любовниками, которых преследовал жестокий отец. В финале

они примирялись с отцом, представляли перед публикой в типичной для своих ролей одежде и называли свои настоящие имена: Коломбина и Арлекин.

Причина популярности именно этого сюжета в арлекинаде заключалась в том, что он сопровождался быстрыми превращениями и эффектными изменениями декораций, которые придавали пантомиме несомненный шарм.

На рубеже XVIII и XIX веков английская пантомима достигла пика своей популярности, чем была обязана актёрской игре Джозефа Гримальди (1778-1837). Этот гениальный комик создал на сцене образ «Клоуна Джоуи», который и по сей день является любимейшим героем поклонников арлекинады. Однако уже в середине XIX века английская пантомима в исполнении актёров-людей уступила пальму первенства кукольной пантомиме: Арлекин, Коломбина, Пьеро, Клоун и Панталоне превратились в марионеток и развлекали преимущественно детей.

Роман У.М.Теккеря «Ярмарка Тщеславия» вышел в 1847 году, то есть как раз в тот период, когда английская пантомима перешла на подмостки кукольного театра, дававшего представления преимущественно на ярмарках.

Во вступлении к роману писатель сравнивает себя с кукловодом, своих персонажей – с марионетками, а свой роман – с ярмарочным представлением.

Таким образом, учитывая: 1) симпатию Теккеря к персонажам арлекинады, 2) заявленную писателем во вступлении к роману позицию кукловода ярмарочного театра, 3) то обстоятельство, что во времена Теккеря кукольный театр активно ставил пантомимы с участием «дельартовских» масок – мы предположили, что в романе «Ярмарка Тщеславия» писатель намеренно наделил таких персонажей, как Бекки Шарп, Родон Кроули, сэр Питт Кроули, Джозеф Седли, Уильям Доббин и Джордж Осборна чертами персонажей английской пантомимы – Коломбины, Арлекина, Панталоне, Клоуны, Пьеро и Капитана.

Докажем, что в образе Бекки Шарп присутствует большое количество характеристик, присущих Коломбине.

Бекки Шарп, подобно Коломбине, – девушка «из низов», обладающая незаурядными актёрскими способностями. Артистическое дарование Ребекки проявляется ещё в раннем детстве, когда с помощью подаренной ей куклы она пародирует мисс Пинкертон: «...в какую ярость пришла бы мисс Пинкертон, если бы увидела карикатуру на самое себя, которую маленькая комедиантка умудрилась смастерить из этой куклы! Ребекка разыгрывала с нею целые сцены на великую потеху Ньюмен-стрит, Джерард-стрит и всему артистическому кварталу» [5: 36].

Более того, чувствуя своё духовное родство с артистами, Ребекка оказывает им покровительство: «Бекки взяла себе за правило быть особенно вежливой с профессиональными артистками и артистами, выступавшими на этих аристократических вечерах; она отыскивала их по углам, где они молча сидели, пожимала им руки и улыбалась на виду у всех. Ведь она сама артистка, замечала она, – и совершенно справедливо...» [5: 664].

Как и Коломбина, Бекки Шарп прекрасно поёт и танцует. В одной из бесед с лордом Стайном героиня предаётся воспоминаниям о том, как она любила танцевать в детстве: «“Помню, – продолжала Бекки задумчиво, – когда я была еще ребенком, отец как-то повез меня в Брук-Грин на ярмарку. После этого я смастерила себе ходули и отплясывала в отцовской мастерской на удивление всем ученикам”» [5: 663]. Став светской дамой, Ребекка признаётся лорду Стайну, что она всегда мечтала стать танцовщицей: «всего веселее было бы надеть усыпанный блестками костюм и танцевать на ярмарке перед балаганом!» [5: 663]. Отметим, что в усыпанном блёстками костюме выступала Коломбина английской пантомимы и арлекинады [7].

Аристократическое общество, в котором вращается Бекки, признаёт, что Ребекка прекрасно поёт: «Стивенс, Карадори, Ронци де Бенъис – публика сравнивала ее то с одной из них, то с другой и приходила к единодушному выводу – вероятно, вполне основательно, – что, будь Бекки артисткой, ни одна из этих прославленных певиц не могла бы ее превзойти» [5: 667].

Бекки, как и Коломбина английской пантомимы, – «наполовину француженка»: жанр пантомимы с участием масок комедии дель арте зародился во Франции и в английской арлекинаде функционирует именно французский вариант маски Коломбины.

Также, подобно Коломбине, Бекки обожает шарады и маскарады: «Питт Кроули заявил, что поведение Бекки в высшей степени непристойно, и в резких выражениях осуждал театральные представления и маскарады как совершенно неподобающее времяпрепровождение для англичанки. По окончании шарад он задал жестокий нагоняй своему брату Родону за то, что тот и сам участвовал в таких неприличных игрищах, и позволил жене принять в них участие» [5: 691].

В книге «Комедия дель арте: руководство для актёров» Джон Рудлин пишет, что в сюжете комедии дель арте Коломбина выполняет функцию «стального центра в крутящемся колесе» и неизменно влияет на ход событий [10: 130]. Вне всякого сомнения действия Бекки Шарп являются сюжетным ядром романа, а её влияние на

жизни остальных персонажей огромно. Джозеф Спенсер Кеннард видит в Коломбине прежде всего интриганку, разжигающую конфликты [9]. В «дельартовской» пьесе «Арлекин-Протей» Коломбина в исполнении Катерины Бьянколелли говорила: «Если бы Бог создал меня мужчиной, я была бы опасным мошенником» [11]. Опасной мошенницей и интриганкой является и Бекки Шарп, готовая поступиться нравственностью в достижении желаемого. Так, в конце романа она убивает своего любовника Джозефа Седли, чтобы стать богатой наследницей.

Джон Рудлин отмечает, что Коломбина английской пантомимы должна была быть «маленькой и хорошенькой» [10: 129], «непостоянной и кокетливой» [10: 130]. Этому описанию соответствует и внешность Ребекки Шарп: «Ребекка была маленькая, хрупкая, бледная, с рыжеватыми волосами; ее зеленые глаза были обычно опущены долу, но, когда она их поднимала, они казались необычайно большими, загадочными и манящими...» [5: 135]. Обладает Ребекка и невероятной силой обаяния: она очаровывает пять главных мужских персонажей – Джозефа Седли, сэра Питта Кроули, Родона Кроули, Джорджа Осборна и лорда Стайна.

Женственная внешность Коломбины контрастирует с её внутренней «мужественностью»: «ум, сарказм и сила» этой маски являются «мужскими по своей сути» [10: 130]. Умна, сильна и саркастична и Ребекка Шарп: «Когда на неё нападали, Беки ловко принимала вид застенчивой *ingenue* и под этой маской была особенно опасна: она отпускала ядовитейшие замечания самым естественным и непринуждённым тоном, а потом простодушно просила извинения за свои промахи, тем самым доводя их до всеобщего сведения» [5: 666]. Матильда Кроули с восхищением говорит Ребекке: «У вас больше мозгов, чем у половины графства, и если бы заслуги вознаграждались по достоинству, вам следовало бы быть герцогиней» [5: 152].

Коломбина комедии дель арте отличается любовью к чтению [10: 130]. Ребекка Шарп также является единственным персонажем в романе, который интересуется книгами: в Королевском Кроули «никто никогда не тревожил книжных полок, кроме одной Ребекки» [5: 130].

Напоследок, следует отметить, что в начале романа Бекки, как и Коломбина, находится в услужении у богатых людей: сначала она работает гувернанткой у дочерей Питта Кроули, а затем становится компаньонкой Матильды Кроули.

Итак, мы видим, что сходство Ребекки Шарп с Коломбиной проявляется как на уровне внутренних характеристик (артистизм, умение соблазнять, любовь к маскарадам и чтению книг, ум и саркастичность, сильный характер, интриганство,

склонность к мошенничеству, способность оказывать огромное влияние на ход событий; социальное положение – девушка в услужении, мечтающая о выгодном замужестве), так и на уровне характеристик внешних (маленький рост, привлекательность, умение превосходно петь и танцевать).

Одним из излюбленных сюжетных поворотов английской пантомимы и арлекинады был побег Коломбины и Арлекина от Панталоне. В романе «Ярмарка тщеславия» роль Панталоне выполняет сэр Питт Кроули, а роли Коломбины и Арлекина – Бекки Шарп и Родон Кроули.

Докажем, что образ сэра Питта Кроули обладает большим сходством с таким персонажем, как Панталоне.

Панталоне итальянской народной комедии – это старик купец, богатый и скупой, «контролирующий финансы» остальных персонажей и являющийся единственным в комедии дель арте работодателем [10: 92]. «Самоуверенный, но всегда одураченный», Панталоне «на каждом шагу становится жертвой чьих-нибудь проделок» [2: 153]: обманывать его могут и слуги, и жена, и дети; особенно часто он исполняет роли обманутого отца и обманутого мужа [12]. Несмотря на свой преклонный возраст и слабое здоровье, Панталоне «любит волочиться за женщинами, терпит неудачи, но остаётся неисправимым ловеласом» [2: 153]. В большинстве сценариев комедии дель арте объектом вожделения Панталоне становится его служанка Коломбина [10: 95]. Панталоне выступает и холостым, и семейным. Часто по сценарию он влюблён в девушку, которая отдала свою любовь его собственному сыну. Одна из основных слабостей Панталоне – выпивка и вкусная еда: этот скупой старик – завсегдатай таверн [9: 69].

Сэр Питт Кроули, как и Панталоне, – богатый и скупой старик: «Он был таким прижимистым землевладельцем, что только вконец разорившиеся горемыки решались арендовать у него землю, и таким расчетливым сельским хозяином, что буквально трясся над каждым зерном для посева» [5: 125-126]. Слуги называют его «старым сквалыгою», дрожащим над каждым грошом, и не упускают случая отомстить ему за скупость (как и Панталоне, Питт Кроули – жертва проделок своих слуг). Сам сэр Питт Кроули с гордостью говорит: «Желал бы я видеть того человека, который с меня получит на чай» [5: 106].

Как и Панталоне, сэр Питт Кроули любит крепкую выпивку (Сэр Питт вечно напивается к концу дня) и испытывает слабость к молодым девушкам: «Он любил выпить, загнать крепкое словцо и переброситься шуткой с фермерскими дочками».

То, что сэр Питт влюбляется в Ребекку и даже предлагает ей выйти за него замуж, так же говорит в пользу его сходства с венецианским купцом итальянской народной комедии (Панталоне комедии дель арте, как мы уже ранее упоминали, часто флиртует со своей служанкой Коломбиной). Как и в случае с Панталоне, скупость Питта Кроули – причина подлостей, которые он совершает: «Всем было известно, что он и шиллинга не даст на доброе дело, но у него был веселый, лукавый, насмешливый нрав, и он мог пошутить с арендатором или распить с ним бутылку вина, а наутро описать его имущество и продать с молотка; мог балагурить с браконьером, которого он с таким же неизменным добродушием на следующий день отправлял на каторгу» [5: 126]. Словом, венецианский купец комедии дель арте вполне мог бы быть охарактеризован эпитетами, адресованными сэру Питу Кроули: «хитрый, низкий, себялюбивый, вздорный и малопорядочный старик» [5: 126].

Сходством с Арлекином в «Ярмарке Тщеславия» обладает образ Родона Кроули. Подобно Арлекину, он воплощает тип глуповатого [11: 65], но при этом сильного, активного, жизнерадостного и падкого до наслаждений мужчины.

Ребекка Шарп характеризует Родона как «молодого денди» огромного роста, «который говорит басом, не стесняется в выражениях» и «от всей души презирает отца», которого называет «старым чертом, старым греховодником и старым хреном» [5: 145]. Отметим, что в комедии дель арте Арлекин не только презирает Панталоне, но и регулярно раздаёт тому удары дубинкой (баточчио). Кроме того, Родон, как и Арлекин, уводит у своего отца невесту (Ребекку Шарп).

Арлекин комедии дель арте – воплощение «подвижности и дерзости» [11]; громкоголосый [10: 79], склонный к «проказам» бунтарь и анархист [7: 4], который никогда не задумывается о последствиях своих действий и «смело бросает вызов голоду, любви и опасности» [10: 79].

Ничего не боится и «шалопай» Родон Кроули: «он имел уже на своем счету три кровопролитные дуэли (поводом к которым была карточная игра, любимая им до страсти) и таким образом в полной мере доказал свое презрение к смерти». Вне всякого сомнения, Родон обладает энергичностью и подвижностью Арлекина: «Бокс, крысиная травля, игра в мяч и езда четверней были тогда в моде у пашей английской аристократии, и он с увлечением занимался всеми этими благородными искусствами» [5: 135].

Основной интерес Арлекина – деньги, и ради заработка он может пойти на мошенничество [3]. Родон Кроули прибегает к мошенничеству, играя в карты, и чаще всего выходит победителем, если его соперники – неопытные игроки.

Арлекин комедии дель арте «влюбчив и очень настойчив в проявлении своих любовных чувств» [2: 174]: «его сексуальный аппетит распространяется на всех проходящих мимо женщин» [10: 79]. «Распутником» называют и Родона Кроули, на счету которого немало побед на любовном фронте.

В комедии дель арте Арлекин и Коломбина, как правило, были либо любовниками, либо мужем и женой [11: 173]. Таким образом, факт женитьбы Родона на Бекки Шарп (Коломбине «Ярмарки Тщеславия») подтверждает его родство с Арлекином. Также следует отметить, что характеристика, которую в романе мисс Бьют даёт Ребекке и Родону, идеально подходит паре «Арлекин-Коломбина»: «...эта милая парочка - отъявленные проходимцы, и ни одному приличному человеку не следует с ними знаться» [11: 260].

Итак, одна из сюжетных линий романа «Ярмарка Тщеславия» базируется на сюжете английской арлекинады: Арлекин (Родон Кроули) уводит у Панталоне (Питта Кроули) невесту Коломбину (Бекки Шарп), и затем, тайно поженившись, молодые убегают из дома от гнева недовольных стариков (Матильды Кроули и Питта Кроули).

«Масочным двойником» капитана Джорджа Осборна в «Ярмарке Тщеславия» является Капитан (Capitano) комедии дель арте.

Капитан итальянской народной комедии – тщеславный и глупый распутник [10: 119], щёголь и бахвал, который, несмотря на внешнее богатство – одет он всегда роскошно, постоянно нуждается в деньгах [10: 121]. Капитан труслив и, несмотря на своё звание, не способен на военные подвиги [10: 119].

Джордж Осборн – «самовлюблённый фат», получающий повышение по службе благодаря дружбе с вышестоящими, а не в награду за воинскую доблесть. Джордж, как и Капитан комедии дель арте, – нарцисс, любящий красиво одеваться и веселиться (особенно он славится своими любовными приключениями: его называют «сущим Дон-Жуаном»), но вынужденный одалживать деньги, чтобы свои развлечения оплачивать (он занимает деньги то у Доббина, то у отца). Кроме того, подобно Капитану, Джордж жаждет славы героя, но на героизм не способен. В сценариях комедии дель арте Капитан часто ухаживает за Коломбиной. Джордж Осборн предлагает бежать с ним Ребекке, образ которой, как мы уже показали ранее, основан на маске Коломбины. На то, что капитан Осборн – по своей сути комедиант, автор указывает, когда сообщает

читателю о любви Осборна к театру: «Капитан Осборн был записной театрал и сам успешно исполнял комические роли в гарнизонных спектаклях» [5: 349-350].

Образ Уильма Доббина также наделён большим количеством характеристик, которые указывают на его сходство с персонажем английской пантомимы: он невероятно похож на Пьеро.

Во-первых, следует отметить, что Доббин внешне похож на Пьеро в исполнении Дебюро (Пьеро Дебюро был «тощим и высоким, как жердь», лицо было белым) [11: 232]: он бледный, высокий, худой (Ребекка называет его про себя «бамбуковая трость»), нескладный и неуклюжий. Доббин, как и Пьеро, – объект бесконечных насмешек со стороны окружающих: его дразнят и в юности (в школе), и в более зрелые годы: за глаза его передразнивает перед Эмилией лучший друг – Джордж Осборн, над ним насмеются даже прохожие. Показателен эпизод прощания с Эмилией, которая только что вышла замуж за Джорджа: «Уильям Доббин, стоя на паперти, провожал ее глазами, являя собой довольно-таки нелепую фигуру. Кучка зевак потешалась над ним. Но он не замечал ни их хохота, ни их самих. Доббин был очень бледен и серьезен» [5: 293-294].

Пьеро комедии дель арте чувствителен, честен, совестлив, сострадателен и, как правило, без взаимности влюблён в одну из красавиц сценария комедии дель арте. Объектом его неразделённой любви может стать как Коломбина, так и Изабелла и др. [10: 136]

Точно таким же характером обладает и Доббин, без взаимности влюблённый в Эмилию.

«Масочным двойником» Джозефа Седли является Клоун Джоуи, один из главных героев английской пантомимы. Так как образ Клоуна прославил актёр Ковент Гардена, Джозеф Гримальди, за персонажем закрепилось имя Джоуи – уменьшительно-ласкательное от «Джозеф». Джозеф Гримальди был тучным и невысоким, никогда не носил маски: «Он лишь чернил брови, обводил краской и без того пухлый рот и рисовал три ярких треугольника на лбу и на щеках» [6]. Краснота щёк Клоуна была следствием его любви к джину. Клоун Джозеф был щёголем, он любил одеваться модно и ярко: «Он пародировал внешний вид щеголей, их манеру держаться, их развлечения» [6].

Но особенно примечательно то, что У.М.Теккерей был большим поклонником таланта Гримальди [6], а значит вполне мог наделить Джозефа Седли чертами Клоуна в исполнении Гримальди.

Описание внешности Джозефа Седли полностью совпадает с вышеприведённым описанием Клоуна Джозефа: «Очень полный, одутловатый человек в кожаных штанах и в сапогах, с косынкой, несколько раз обматывавшей его шею почти до самого носа, в красном полосатом жилете и светло-зеленом сюртуке со стальными пуговицами в добрую крону величиной (таков был утренний костюм щёголя, или денди, того времени) читал газету у камина, когда обе девушки вошли...» [5: 42]. Так же как и Клоун Джоуи, Джозеф отличается ярким румянцем и любовью к крепким напиткам (вспомним эпизод, когда Джозеф Седли напивается так, что оказывается неспособен сделать предложение Ребекке Шарп). Подобно Клоуну Гримальди, Джозеф Седли – щёголь: «Его лакей составил себе целое состояние на гардеробе хозяина. Туалетный стол Джозефа был заставлен всевозможными помадами и эссенциями, как у престарелой кокетки; чтобы достигнуть стройности талии, он перепробовал всякие бандажи, корсеты и пояса, какие были тогда в ходу. Подобно большинству толстяков, он старался, чтобы платье шилось ему как можно уже, и заботился о том, чтобы оно было самых ярких цветов и юношеского покроя» [5: 47].

Кроме того, Клоун Гримальди и коллектор в Богли-Уоллахе являются обладателями одного и того же имени – «Джозеф».

Поступки Джозефа Седли так же забавны, как дурачества Клоуна, а то обстоятельство, что Ребекке (Коломбине) не удалось женить на себе Джозефа Седли (Клоуна Джозефа) объясняется логикой характеров английской пантомимы: Коломбина может очаровать Клоуна, но не женить на себе, так как Клоун – персонаж слишком безответственный и инфантильный для такого серьёзного шага.

Итак, мы увидели, что шесть персонажей романа Теккерея «Ярмарка Тщеславия» (Ребекка Шарп, Родон Кроули, сэр Питт Кроули, капитан Джордж Осборн, Уильям Доббин и Джозеф Седли) обладают большим сходством с персонажами комедии дель арте и английской пантомимы.

А.А. Аникст писал: «Теккерей с самого начала настраивает нас на такой лад, когда выводит перед нами кукольника, обещающего показать представление марионеток. На подлинную жизнь, какой она могла бы быть, какой она быть должна, ярмарка житейской суеты мало похожа. И люди на этой ярмарке чаще всего действительно куклы: у них яркие наряды, а внутри труха» [1].

Как уже упоминалось в начале этой статьи, уже в середине XIX века персонажи комедии дель арте и английской пантомимы стали героями ярмарочных кукольных

представлений: Коломбина, Арлекин, Панталоне, Клоун, Пьеро и Капитан превратились в марионеток.

У.М. Теккерей акцентирует внимание читателя на том, что герои его романа – куклы ярмарочного балагана, а также использует маски комедии дель арте и английской пантомимы в качестве «матриц» для своих персонажей для того, чтобы реализовать метафору «жизнь – это балаган», то есть ярмарочный театр. Как писал Александр Абрамович Аникст, Теккерей проверяет, способен ли читатель «познать истинный смысл этого балагана, похожего на жизнь, или жизни, похожей на балаган» [1].

Также можно предположить, что маски комедии дель арте и английской пантомимы вдохновили У.М. Теккерей на создание своих персонажей, что они представляют собой устойчивые, наиболее распространённые типы людей, а Теккерей, как реалиста, интересовало именно типичное, а не исключительное. Многие драматурги 20 века полагали, что комедия дель арте – это своего рода «уличная психология», отражающая основные закономерности поведения людей [7: 11], а знаменитый английский драматург Эдвард Гордон Крэг говорил, что маски комедии дель арте – символы земной жизни [7: 73]. Таким образом, нет ничего удивительного в том, что именно чертами ярмарочных кукольных персонажей У.М.Теккерей наделил персонажей «Ярмарки Тщеславия».

Список литературы:

1. Аникст А.А. Комментарии к роману У.М.Теккерей «Ярмарка Тщеславия» // Электронная библиотека Маскима Мошкова. URL: <http://lib.ru/INPROZ/TEKKEREJ/fairy.txt> (дата обращения: 01.10.2011)
2. Дживелегов А.К. Избранные статьи по литературе и искусству. Ер., Лингва, 2008. С. 153.
3. Иванова-Гледель Е. Женские и мужские персонажи в ярмарочной пьесе Лесажа и Ляфонта «Война театров» (1718) // Доклад в МГУ, 22 марта 2008 г. URL: <http://www.natapa.msk.ru/xviii/issue7/gledel.htm>
4. Теккерей У.М. Собрание сочинений.: В 12 томах. Т.12. – М., Худож.лит., 1980. С.63.
5. Теккерей У.М. Ярмарка тщеславия: Роман без героя. – М.: Эксмо, 2009. с.36

6. Хайченко Е.Г. Великие романтические зрелища // Электронная библиотека «Полые люди». URL: <http://hollowpeople.eggnot.com/lib/great-show/chapter4.html> (дата обращения: 01.10.2011)
7. Fisher, James. Commedia Dell'Arte on the Modern Stage. The Edwin Mellen Press, 1992.
8. Fisher, Judith L. Image versus text in the illustrated novels of William Makepeace Thackeray / "Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination", Berkeley: University of California Press, 1995. URL: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft296nb16b/>
9. Kennard, Joseph Spencer. Masks and Marionettes. New York, 1935. // Internet Archive. URL: http://www.archive.org/stream/masksandmarionet000506mbp/masksandmarionet000506mbp_djvu.txt (дата обращения: 05.02.2010) С. 81.
10. Rudlin, John. Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook. – Routledge: London and New York, 1994. с. 130.

Трубникова Ю. Ю.

Научный руководитель: Доценко Е. Г.

УрГПУ (Екатеринбург)

«РУССКИЙ» ЭПИЗОД В РОМАНЕ В. ВУЛФ «ОРЛАНДО» И ЕГО КИНОВЕРСИЯ

Непостижимо уклончива московитская душа.

В. Вулф, «Орландо»

Начало XX века примечательно новым этапом интереса к русской литературе в Англии. Во многом этому способствовала деятельность Констанс Гарнетт (1861–1946), которая с 1894 г. по 1934 г. перевела 73 произведения русских классиков. В 1890-х годах эмигрант Феликс Волховский помогает К. Гарнетт с изучением русского языка и знакомит её с представителями русской интеллигенции [Turton 1992: 184]. Благодаря трудам переводчицы английские читатели знакомятся с работами Гончарова, Гоголя, Герцена, Достоевского, Островского, Толстого, Тургенева, Чехова. Известный специалист по английской литературе Н. П. Михальская отмечает, что в тот же период появляются книги о жизни и творчестве русских писателей, «созданные Эдуардом Гарнетом (1868–1937): “Толстой. Его жизнь и творчество” (1914), “Тургенев” (1917), “Искусство Чехова” (1929)» [Михальская 2008: 175]. Установление межкультурных связей происходило также за счёт, например, гастролей «Дягилевских сезонов» в Лондоне, постановки чеховских пьес английскими театрами, активной издательской деятельности русских эмигрантов. Этот культурный фон, являющийся значимым при обращении к творчеству Вирджинии Вулф, поможет понять её внимание к России и оценить киноверсию «русского» эпизода романа «Орландо».

Для В. Вулф русская литература становится серьезным стимулом для размышлений о перспективах развития современного английского романа, что явственно прослеживается в первую очередь в её литературно-критических эссе о творчестве Чехова, Достоевского, Тургенева, Толстого, Аксакова и др. В эссе «Современная литература» она пишет: «В самых предварительных заметках о современной английской литературе едва ли можно обойтись без упоминания о русском влиянии, а уж если упомянуты русские, рискуешь почувствовать, что писать о какой бы то ни было литературе, кроме их собственной, — пустая трата времени. Если

мы ищем понимания души и сердца, где еще мы найдем понимание такое глубокое?» [Вулф 2008: 849]. Именно психологизм, духовные ценности и «глубокая печаль» русской литературы, такой не похожей на английскую, становятся эстетически значимыми для В. Вулф. Любопытны её первоначальные читательские впечатления о Достоевском в письме Литтону Стречи: «Я читаю “Подростка”... Достоевский безумнее кого бы то ни было, я думаю: по 12 новых особенностей на каждой странице и диалоги весьма удивляют ум» [Кауе 2004: 68]. Как отмечает Питер Кэй, «после чтения его романов Вулф часто оставалась в недоумении: безумный темп, эмоционально заряженные противостояния, внезапные откровения, вызывавшие волнение, в то же время затрудняли стремление осмыслить замысел автора» [Кауе 2004: 68]. Тем не менее, по её словам, в романах Достоевского «открывается новая панорама человеческого сознания» [Вулф 2008: 856]. Стоит отметить, что изучение русской литературы вносит определенный вклад в развитие писательских практик В. Вулф.

Писательница черпает знания о России не только из художественной литературы. Она следит за новостями о последних событиях в стране через средства массовой информации. Как отмечает Д. Протопопова, «её участие в рецензировании и издательстве русской литературы (с 1917 по 1946 г. Хогарт Пресс выпустило 15 переводов с русского) требовало от писательницы непрерывного вхождения в курс политических и социальных событий в современной России» [Protopopova: 1].

Обратимся теперь непосредственно к творчеству В.Вулф — её роману «Орландо» (1928); в частности, к «русскому» эпизоду в первой главе — наиболее ярко выраженному обращению к русской теме в творчестве писательницы. Роман представляет собой пародийную модернистскую биографию вымышленного поэта Орландо, который живет более 300 лет, наблюдая смену эпох, а в середине романа внезапно становится женщиной.

В романе «русский» эпизод обрамлён событиями Великого Холода, во время которого король Яков I устраивает пышные празднества. «Карнавальная» атмосфера гуляний создается не только описанием внешнего антуража, но и с помощью невероятных фактов, по словам «биографа», приводимых историками: птицы гибли на лету и камнем падали на землю, крестьянка, застигнутая ледяным вихрем, обратилась в пыль, в полях можно было найти как целые стада замороженных свиней, так и заледенелые трупы в разных позах, а вмёрзшая в лёд маркитантка веселила самого короля и его придворных. Здесь подразумеваются беды крестьян где-то на периферии, но для повествователя это не более чем анекдотические истории. Как мы видим, даже

смерть, вывернутая в шутку, не может омрачить всеобщего праздника посреди замерзшей Темзы: «Он [король Яков — Ю. Т.] повелел, чтобы реку, промерзшую на двадцать футов в глубину и в обе стороны на шесть-семь миль, расчистили, изукрасили и превратили в увеселительный парк с беседками, лабиринтами, аллеями, питейными киосками и прочая, и прочая – все на его счет» [Вулф 2008: 320]. Веселился простой народ, веселились и вельможи на специально огороженной территории: «Словом, трудно передать, как весело и живописно тут было днем. Но по ночам праздничное настроение достигало высшей точки. Ибо мороз не отпускал; ночи стояли тихие; луна и звезды сверкали с упорством бриллиантов, и под нежные звуки гобоев и лютней двор танцевал» [Вулф 2008: 321].

На время празднеств выпадает и один из самых пронзительных моментов в жизни юного Орlando: он влюбляется в русскую княжну, которая приехала в составе посольства. Сначала фигура неопределенного пола привлекает его внимание своей изящностью и необычным нарядом: «Скользнувшая из шатра москвитов фигурка не то мальчика, не то девушки, ибо свободный камзол и шальвары (по русской моде) скрывали пол, привлекла его сугубое внимание. Эту, какого бы ни была она пола, особу, небольшого роста и редкой стройности, всю облекали устричного цвета бархаты, отороченные невиданным зеленоватым мехом» [Вулф 2008: 321]. Орlando настолько ошеломлён москвитянкой, что не может подобрать подходящей поэтической метафоры, какой бы экзотической она ни казалась: «Он назвал ее дыней, ананасом, оливой, изумрудом, лисицей на снегу – и все за три секунды; он сам не знал, видел он ее, слышал, пробовал на вкус или все это сразу» [Вулф 2008: 321]. Чувства переполняют Орlando, и он, словно пытаясь упорядочить свои мысли, придать им форму, слагает в уме очередной пылкий сонет.

Имя его новой любви также весьма причудливо — Маруся Станиловска Дагмар Наташа Лиана из рода Романовых, которую он для простоты начинает называть Сашей, в память о белом русском песце из своего детства («создание нежное, как снег, но с зубами тверже стали»). Такой именной ряд, конечно, не достоверен, и направлен на создание оригинальной языковой игры. Стереотипных, в первую очередь, комических представлений о русских в романе щедрая россыпь. Восприятие русских даётся через призму взглядов англичан XVI века: «О москвитях известно было немного. В своих огромных бородах, под меховыми шапками, они почти всегда молчали; пили какое-то темное пойло, то и дело его сплевывая на лед. По-английски они ни слова не понимали, правда, кое-кто из них мог изъясняться по-французски, но тогда он был почти не

принят при английском дворе» [Вулф 2008: 322]. Откуда В. Вулф черпает эти стереотипы? Д. Протопопова пишет, что их источником являются путевые записки мореплавателей времен Елизаветы о Московии, которые коллекционировал и издавал Ричард Хаклит (1552–1616) [Protopopova: 4]. С ними Вирджиния Вулф познакомилась ещё в 15-летнем возрасте. Игра с гротескными стереотипами XVI века помогает писательнице создать комический эффект, что как нельзя лучше подходит для поддержания карнавальской атмосферы зимней ярмарки.

Саша в определенных моментах способна пошатнуть стереотипы о русских, которые знакомы Орландо: она свободно говорит на безукоризненном французском, образована, богато одета. К тому же Саша искренне дает свою оценку английскому двору, отмеченную непониманием его порядков: «Кто эти болваны рядом с нею, спрашивала она, с повадками конюхов? Что за тошнотворную пакость они суют ей на тарелку? И неужто английские собаки едят с людьми за одним столом? И неужто это чучело в конце стола, со включенной, как Майский шест, прической (*une grande perche mal fagotée*), – в самом деле королева? И неужто же всегда король так пускает слюни? И который же из тех хлыщей Джордж Вильерс?» [Вулф 2008: 323]. Непосредственность и открытость Саши привлекает Орландо, и общий смех над английским застольем сближает героев.

На фоне нового чувства, схожего с карнавальным вихрем, все прошлые кажутся Орландо пресными. С Сашей у него устанавливаются душевные отношения: они начинают много времени проводить вместе, удаляясь от всеобщего веселья. Саша в многолюдном пространстве чувствует себя словно в клетке, ей не хватает привольных широт родной Московии. Она приводит довольно типичный пейзаж: «В России – там реки шириною в десять миль, скачи себе в карете цугом и за целый Божий день ни души не встретишь» [Вулф 2008: 325]. Орландо уводит Сашу за пределы праздничного пространства в безлюдные верховья замерзшей Темзы, но у него от бесконечных заснеженных просторов возникают лишь мысли о смерти, которые Саша не понимает: «Но Саша, которая не имела в жилах ни капли английской крови и родилась в России, где закаты медлят, где не ошарашивает вас своей внезапностью рассвет и фраза часто остается незавершенной из-за сомнений говорящего в том, как бы ее лучше закруглить, – Саша смотрела на него во все глаза, смеялась над ним, потому что он, наверное, казался ей ребенком, и ничего не отвечала» [Вулф 2008: 326]. Орландо осознает расхождения национальных ментальностей, и поэтому его притягивает тайна русской души, некоторая недосказанность, «подводные течения» загадочных

Сашиных слов. Кажется, он со всем своим поэтическим порывом готов раскрыть эту тайну: так из безумного хоровода мыслей рождается желание быть вместе с Сашей — бежать с ней в Россию, но тут он снова оказывается во власти стереотипов: «Сперва он подозревал, что она не столь высокого происхождения, как ей бы хотелось, или что она стыдится диких обычаев своей страны, ибо ему приходилось слышать, что женщины в Московии носят бороды, а мужчины вниз от пояса покрыты шерстью; что и те и другие смазываются салом для тепла, рвут мясо руками и живут в лачугах, где английский дворянин посовестится держать и скотину; и потому он решил не наседать на нее с расспросами» [Вулф 2008: 327]. Его любовь настолько сильна, что ради Саши он готов охотиться на оленя, пить водку и носить нож за голенищем, как настоящий русский. Постепенно романтические мечты приобретают более критический угол зрения: Орlando кажется, что Саша на самом деле не так идеальна, как он её представлял: он будто бы видит её в объятиях грубого русского матроса и вспоминает, что она глодала сальную свечку с королевского стола. В то же время, он не понимает Сашиной немногословности и таинственности, поэтому ищет объяснений в стереотипных представлениях. Показателен пассаж, где Орlando видит сцену из «Отелло» (предыдущий эпизод ревности Орlando отсылает к этой пьесе Шекспира): не важно, что это низкосортная уличная постановка, важно то, что слова Шекспира, как органическую составляющую английской культуры, Орlando понял и прочувствовал настолько глубоко, что в этот момент он ощущает некоторое созвучие с собой — наконец-то он встретился с чем-то до глубины души понятным и близким для него, что могло бы развеять грустные предчувствия. Крушение надежд происходит вместе с весенним ледоходом, когда Саша не приходит в условленное время, чтобы сбежать с Орlando, а веселый зимний карнавал сворачивается: стремительные воды Темзы на льдинах уносят остатки бывшего великолепия, предметы роскоши, драгоценности, губят людей. Орlando печально наблюдает за удаляющимся кораблем русского посольства: он так и не разгадал загадку русской души.

Образ Саши в романе выглядит, с одной стороны, противоречивым, не лишённым какой-то дикой силы, воли к простору, размаху, а с другой стороны, русская княжна похожа на видение, внезапно появляющееся и так же внезапно исчезающее, которое до конца объяснить и понять невозможно. Вероятно, в этот образ В. Вулф вложила своё восприятие русской литературы и современной России с её революционными событиями. Наталья Рейнгольд, отмечает, что уплывающий русский корабль

становится символом прощания Вулф с русской темой в её творчестве [Рейнгольд 2006].

Смогла ли экранизация отразить яркий карнавальный мир «русского» эпизода? Фильм Салли Поттер 1992 г. «Орландо» — это не вполне точное следование тексту В. Вулф, и заметно, что режиссер с позиции человека конца XX века вступает в диалог с писательницей. Эпизод в экранизации называется «Любовь», он менее ярок и карнавален, чем в романе: тона для пространства зимней ярмарки подобраны довольно сдержанные и тёмные. Русская княжна называется просто Александрой Меншиковой, и Орландо замечает её, когда мимо проходит русское посольство: они, в отличие от утонченных и модных англичан, все в просторных шубах и огромных шапках, тут же он слышит от графа анекдотические отзывы путешественников о русских. Да и сами англичане становятся жертвами искрометного юмора:

Саша: Как англичане объясняются с иностранцами?

Орландо: Говорят по-английски, только громче.

Саша превосходит загадочной красотой и живостью флегматичных англичанок, чем и очаровывает Орландо. Их отношения развиваются в пучине обострённой динамики: вокруг то танцуют, то катаются на коньках, или же — «какой русский не любит быстрой езды?» — герои мчатся на санях по заснеженной колее в окружении толпы и веселого смеха. Средством от зимней меланхолии Орландо становится шутка Саши: «Ты слишком серьезный, Орландо. И всё же недостаточно». Как мы видим, в киноверсии юмор остаётся, но языковая игра уходит. Фильм скорее ставит задачи, связанные с гендерной проблематикой. Ключевая фраза эпизода — «Мужчина должен следовать своим чувствам», которой Орландо последовательно придерживается, но его в итоге постигает разочарование. «Русская» тема на этом не теряется — режиссёр «закольцовывает» её с помощью переключек. К русскому эпизоду отсылает последняя часть фильма — «Рождение»: Орландо с дочерью приезжают в её старый дом, в конце XX века ставший музеем, где всё во дворе, даже деревья, затянута в белую плёнку, что напоминает нам о Великом Холоде и русской княжне. Сама Орландо одета так, что не сразу определишь пол, волосы заплетены в косу, как у Саши тогда, но только сейчас Орландо чувствует себя беззаботной и бесконечно счастливой, гендерные предрассудки больше не определяют её судьбу.

В чём особенности «русского» эпизода в экранизации «Орландо»? Тема России здесь связана прежде всего с:

- 1) большим количеством «динамических» эпизодов;

- 2) ярко выраженной костюмностью, за которую фильм получил немало премий;
- 3) сюжетом о неразделенной любви, причиной которой можно считать различия национальных ментальностей Орландо и Саши;
- 4) темой внутренней свободы, независимости от различных условностей и следования своей душе, которую можно считать основополагающей.

Гендерная проблематика в её историческом развитии, которая безусловно находит отражение в «Орландо» В. Вулф, как мы видим, оказывается довольно востребованной в киноверсии. В свою очередь в экранизации расширяются временные рамки жизни Орландо до конца XX века с целью показать последующие этапы становления женского образа и «освобождения» женщины: от некогда абстрактного и таинственного образа свободолюбивой русской княжны в XVI веке до «рождения» современной свободной женщины Орландо, перед которой открылись многие перспективы, не ограниченные гендерными условностями.

Список литературы:

1. Kaye P. *Dostoevsky and English modernism (1900-1930)*, Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press, 2004.
2. Protopopova D. *Virginia Woolf's Versions of Russia*. URL: <http://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/DaryaProtopopovaArticle.pdf>.
3. Translations by Constance Garnett. URL: www.ibiblio.org/eldritch/ac/jr/biblo.htm.
4. Turton G. *Turgenev and the context of English literature, 1850-1900*, London ; New York : Routledge, 1992.
5. Вулф В. Орландо / пер. Е. Суриц // Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе: [сб.]: пер. с англ. М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008.
6. Вулф В. Русская точка зрения / пер. К. Атаровой // Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе: [сб.]: пер. с англ. М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008.
7. Вулф В. Современная литература / пер. К. Атаровой // Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе: [сб.]: пер. с англ. М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008.

8. Михальская Н. П. Английские писатели о значении творческого наследия русских классиков // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19.
9. Рейнгольд Н.И. Русская тема и образ России в творчестве В. Вулф // Россия и русские в художественном творчестве зарубежных писателей XVII – начала XX веков: Материалы «круглого стола» в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН (5 декабря 2006 года). URL: www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=52&binn_rubrik_pl_news=196#Rein.

Фомин М. А.
Научный руководитель: Киричук Е. В.
ОмГУ (Омск)

МИФОПОЭЗИС РОМАНИСТИКИ Б. ВИАНА

Сегодня творчество Бориса Виана органично входит в контекст литературы XX века. Виан признан классиком интеллектуального китча, ярким представителем послевоенного французского авангарда. Автор книг «Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная трава» вполне серьезно и осознанно относил себя к писателям-реалистам, аргументируя позицию так: «...история эта совершенно истинна, поскольку я ее выдумал от начала и до конца» [1, с.1].

Другое дело, что с формальной точки зрения творчество Бориса Виана таковым считать не приходится. Вернее всего сказать, что он был наделен сердцем и разумом реалиста, но глазами сюрреалиста.

Сегодняшний наш разговор пойдет преимущественно о двух его книгах: «Пена дней», как мифопоэтический текст и «Красная трава», как иллюстрация к нему. Такая «сцепленность» произведений обусловлена устойчивостью метафор (восходящих к архетипам), применяемых автором, к своим героям.

В своих работах, посвященных роману Бориса Виана «Пена дней», исследователь и переводчик Лилиана Лунгина отмечает в комментариях интересную связь главных героев:

Хлоя – это имя носит героиня знаменитого пасторального романа греческого писателя Лонга (конец II - начало III в.н.э.) «Дафнис и Хлоя». Кроме того «Хлоя» - это название блюза в аранжировке Дюка Эллингтона (1940), главной «музыкальной темы» романа. Подзаголовок «Песня болота», или «Девушка Болота», - очевидно, послужил одной из мотивировок появления в легких Хлои болотного растения – кувшинки [2, с.244]. По-гречески это имя означает «молодой побег».

Лонг, в свою очередь, описывая страсть Дафниса и Хлои, говорит, что влюбленные желали «срастись в единое тело»; поразительно, что Виан, распуская нимфею в груди Хлои, имеет в виду то же самое чувство в системе координат патафизики – общества, первый постулат которого провозглашал равенство противоположностей.

Как раз здесь находится важнейший для понимания замысла романа момент: в тексте появляется сначала Хлоя-мелодия, а затем одноименный персонаж ницшеанского свойства: трагедия, рожденная из духа музыки.

Сам Виан в более позднем романе «Красная трава» дает через диалог следующую характеристику женщинам своих миров:

- Все, что не является ни цветом, ни запахом, ни музыкой, - сказал он, загибая палец за пальцем, - все это – ребячество.

- А женщина? – возразила Лиль. – Жена?

- Женщина, следовательно, нет, - сказал Вольф, - она ведь как минимум включает в себя всю эту троицу. [3, с.86]

Герой этой книги изобрел бога как машину, должную помочь ему вспомнить все, чтобы навсегда стереть из памяти. Процедура в целом похожа на прием у врача психоаналитического толка. «Красная трава» по сути своей – аккумулирующая книга, похожая на связку ключей, подходящих ко многим дверям в «Пене дней». Уместно говорить о едином текстовом поле со связующими персонажами-слайдерами (от англ. Slide – скользить, двигаться плавно, переходить из одного состояния в другое). Имеется в виду, прежде всего, женский образ, вступающий в реакцию с мужским началом.

Существует возможность, путем интертекста, заглянуть в «Красную траву», сравнить описание жены Вольфа (Лиль) и Хлои, но этого будет не вполне достаточно, поскольку мотивная организация останется вне поля зрения.

Анализ произведения в ницшеанских категориях спровоцирован финалом романа, тем механизмом, который Виан запускает/оставляет на пепелище «ювенильности», как выразился в отношении книги В.Ерофеев.

Сейчас же вернемся к представлению героев.

Имя Колен ему подходило... Колен было традиционным именем во французских пасторалях XVIII века. Надеясь этим именем героя, Виан утверждает в романе тему пародийной идиллии, разыгрываемой персонажами (отсюда и подчеркнутая сентиментальность сюжета) и усиливаемой также именем Хлоя. Кроме того, «Колен» является ласково-уменьшительным от «Николя» (в романе - повар главного героя, персонажу также 29 лет) и во французском произношении составляет почти точную анаграмму имени Хлоя (Cloé – Colin) [2, с.240]

Итак, Лунгина определяет фабулу как «пародийную идиллию» с несвойственной концовкой в виде гибели Хлои через распускание водяной лилии в правом легком.

Виан, учитывая финал романа, подводит весьма точную флоральную символику в ретроспективе, обращая нас сначала к греческому пантеону богов, а затем – к египетскому культурному коду.

Словарь символов дает такую аннотацию:

Лилия – символ чистоты, покоя и праведности. Также лилия связана с миром мертвых и плодородием. Несколько лилий на одном стебле означает девственность, возрождение и бессмертие [4], - комментарий по ходу: в легких Хлои распускалось два цветка, первый – удален хирургическим путем, второй – убивает героиню, но к роману «Красная трава» вновь расцветает персонажем по имени Лиль – и уже ее муж должен погибнуть от невыносимой легкости своей памяти.

Водяная лилия уподобляется лотосу и наделяется функцией опоры земли или солнца, как цветок, появившийся из мирового океана в начале времен [5].

Сейчас время и место обозначить еще одну значимую фигуру, присутствующую в тексте весьма опосредовано, но буквально пронизывающую его своей тайной магией имени – Исида Трюизм, - девушка, на празднестве у которой Колен и Хлоя знакомятся.

В египетской мифологии Исида - супруга и сестра бога Осириса, мать Гора, место которого в романе занимает служитель катка, где и происходит первое знакомство с ней. Исида - олицетворение супружеской верности и материнства; богиня плодородия, воды и ветра, покровительница семьи, охранительница умерших. Изображалась женщиной с головой или рогами коровы.

О самой Исиде из романа известно немного – лишь то, что с ней Колена связывали давние дружеские отношения и то, что он был не прочь завести с ней роман, не будь так хорошо знаком с ее родителями.

Здесь нам прежде всего интересна история их взаимоотношений с Осирисом – сущности, совмещающей в своей природе умирание и воскрешение как би-полярных метафор, сросшихся в одной сущности. Джеймс Джордж Фрэзер, исследуя чету [6], замечает, что оба божества (Осирис и Исида) имеют символику проросшего зерна и принадлежность к ритуалам огня. Также Осирис воплощение сельскохозяйственного цикла и первый собиратель винограда.

В миниатюре «Рагнарек» Хорхе Луис Борхес высказывает интересную идею, что за времена «изгнания римским крестом и мусульманским полумесяцем» античные боги сделались немые и жестокосердны, так что ему с коллегами пришлось расстрелять их. Борхес специально не акцентирует, но интонация ясна – *боги смертны*, но, что еще хуже – они *внезапно* смертны.

Миф об Осирисе и заговоре брата его Сета: из зависти уничтожить и разорвать тело бога на 14 частей, чтобы исключить возможность воскресения. Тем не менее, Исида удастся собрать 13 фрагментов, что послужит завязкой мифа об Адонисе.

«Причитания сестер не пропали даром. Сжалившись над их горем, бог солнца Ра послал с небес бога Анубиса с головой шакала, и с помощью Исиды, Нефтиды, Тота и Гора он составил из кусков тело мертвого бога, спеленал его полотняными повязками и совершил над ним все обряды, которые египтяне совершали над телом покойников. После этого Исида подняла оставшуюся пыль взмахом своих крыльев, Осирис ожил и стал править в царстве мертвых» - пишет Мирча Элиаде, - но в стране живых бог оставаться не пожелал.

Во времена, когда богиню плодородия Исиду заменит Бат - изображалась с головой кошки; когда эллинам явился змей Пифон, а затем из его змеиной сущности будет изобретен Дионис, наметилась существенная отличительная черта от египетского прототипа, которого придерживается Виан, составляя чету Хлоя-Колен VS Вольф-Лиль.

Образ Диониса имеет одну важную деталь: бог воплощен в одном теле и для восстановления ему не требуется эрос, заключенный в другой оболочке. Осирису не обойтись без Исиды; если представлять тело божества в виде дроби, то она как раз будет в числителе, а Озирис в знаменателе. Чудесная жена своего рода дар великому царю. Судья мертвых – не первичная должность Озириса. Чтобы занять сей почетный трон, взять в руки атрибут лотоса, ему пришлось стать насильственно убиенным на манер хайдеггеровской деструкции. Случай Афродиты и Хлои из книги Виана одинаков – пена.

Дионисийская модель – бога-андрогина плотнее увязывается с замыслом героев Лонга – Дафниса и Хлои, мечтой предводителя сюрреалистов, Андре Бретона: обессмертить тело любви.

«Я хотел написать роман, сюжет которого заключается в одной фразе: мужчина любит женщину, она заболевает и умирает», - скажет Виан о «Пене дней», где модулирует алгоритм выбора: перед Коленом распускаются целых три цветка: Хлоя, Исида и Ализа – племянница его повара Николя. И выбор состоит в том, чтобы составить пару, подобную Осирису и Исиде, превосходная, недостижимая степень которой – тело Диониса.

Домашним питомцем героев «Пены дней» была серая мышка, на рассказе о которой замыкается повествование произведения, но также возникающая в «Красной

траве», где Виан обращается к образу через второе важнейшее патафизическое свойство – называет частью от целого Вольфа, тогда как в рамках этого течения принято считать их тождественными величинами.

«Вокруг теснились лоскутья былых времен, то нежные, как серые, скрытные и юркие мышки, то сверкающие, полные жизни и солнца (дефицит его, кстати говоря, не дает Хлое поправиться), - иные сочились медлительными, но не сонными жидкостями, легкими, похожими на морскую пену» [3, с.64]. Спустя четыре года, после выхода в печать «Пены дней», благодаря Вольфу и его машине, Виан пролистывает собственную память к заключительной сцене:

- Ты очень добра, - сказала мышка.

- Сунь мне голову в пасть и жди.

- Сколько ждать?

- Пока кто-нибудь не наступит мне на хвост, - сказала кошка, - чтобы сработал рефлекс

...

Кошка осторожно опустила острые резцы на мягкую серую шейку. Ее усы перепутались с усами мышки. Потом она распустила свой мохнатый хвост и вытянула его вдоль тротуара.

А по улице, распевая псалом, шли одиннадцать слепых девочек из приюта Юлиана Заступника [2,с.238].

Поразительно, но мышки в романе две: та, что разбивает лапки в кровь, пытаясь достать Хлое еще солнца, и врачеватель, терпящий неудачу в лечении героини – образы, сходящиеся в точке Аполлон Сминфей – мышиный король, покидающий последним полем битвы за венец бога-андрогина.

О фигуре Юлиана Заступника можно говорить в минимум в двух значениях. Поскольку Виан в «Пене дней» профанирует пастораль Дафниса и Хлои – это может быть нужно в качестве оксюморона: защитник – причина гибели. Либо, исходя из этимологии имени Юлиан – греч. элиос (солнечный), говорит о растительных циклах и том, что солнце в романе все-таки появляется как продолжение фильма после титров.

Финальный вопрос романа диалектичен: Солнце появляется, чтобы дать новую жизнь побегам лилии, чтобы с приходом весны Хлоя, как цветок взошла еще раз? или Солнце попросту опоздало?

Чтобы снять противоречие, Виану необходим образ Ализы, с которой Колена ждало бы великое счастье, но не здесь и сейчас, а в другой книге, в виденье того, как цветок Хлои распускается в бессмертной, но одинокой Лили.

Список литературы:

1. Борис Виан. Пена дней. М., 2000.
2. Борис Виан. Пена дней. СПб., 2009
3. Борис Виан. Красная трава. СПб., 2011
4. Словарь символов [Электронный ресурс]. Режим доступа:
<http://wiki.simbolarium.ru/index.php/%D0%9B%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%8F>
5. Словарь символов [Электронный ресурс]. Режим доступа:
<http://sigils.ru/symbols/lilia.html>
6. Джеймс Джойс Фрэзер. Золотая ветвь [Электронный ресурс]. Режим доступа:
<http://www.frezer.org/chapter41.html>

Секция 1. Проблемы классического литературоведения: автор, герой, система образов, жанр

Андропова А. Г.

Научный руководитель: Маркин А. В.

УрФУ (Екатеринбург)

ТРИЛЛЕР КАК ЖАНР ФОРМУЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ НИКИ ФРЕНЧ «НА ГРАНИ», «УБЕЙ МЕНЯ НЕЖНО», «ТАЙНАЯ УЛЫБКА»)

Как известно, жанр триллера восходит к детективу, однако оба этих жанра не являются изолированными друг от друга. Случается, что элементы триллера могут встречаться в детективе, например, когда автор намеренно вызывает эффект напряжения у читателя. Или возможна другая ситуация – в триллере присутствуют элементы детектива, например, когда детектив раскрывает секреты расследования в финале.

В таком случае встает вопрос, где же проходит граница между этими родственными жанрами. Жанры массовой литературы, к которым относятся и триллер, и детектив, склонны к использованию так называемых формул, которые составляют скелет текста и функционируют как «маркеры» жанра. А значит, что именно на этих формулах зиждутся различия.

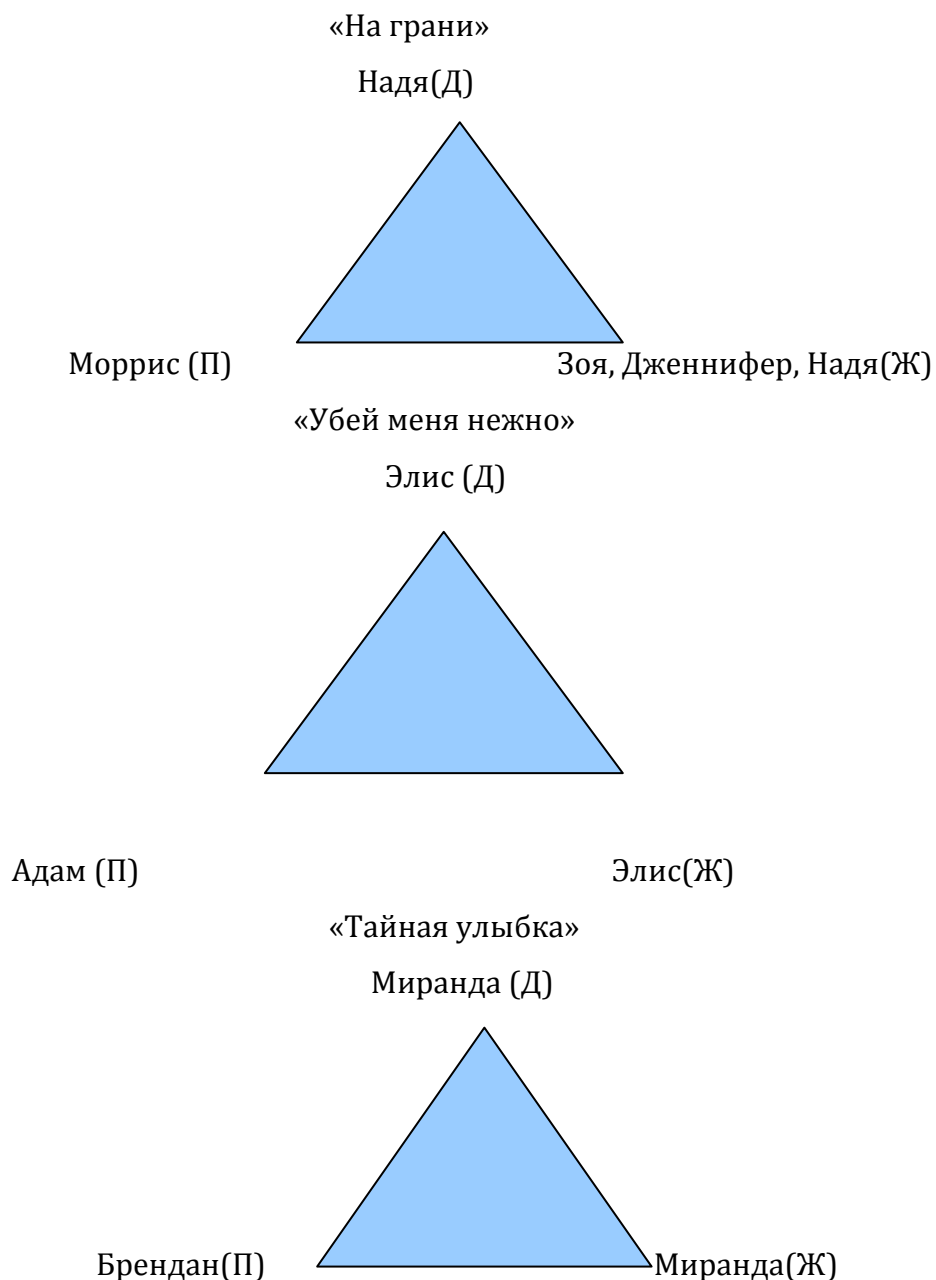
Понятие литературной формулы было введено американским исследователем Джоном Кавелти, который занимался выделением общих формул для массовой литературы. С точки зрения Кавелти, *«литературная формула представляет собой структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений»*¹.

В произведениях Ники Френч, которые принято считать триллерами, мы рассмотрели категории текста, на уровне которых проявляются формулы жанра триллера. Большинство этих формул направлены на достижение максимального эффекта напряжения, что является одновременно и доминантой жанра, и выражением предполагаемой читательской реакции.

Исходя из родственности жанров, можно предположить, что **схемы** детектива и триллера будут иметь нечто общее. И действительно, во всех анализируемых нами

¹ Кавелти, Дж. Г.. Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/263322/>

романах Ники Френч реализуется классическая детективная схема: «жертва — детектив — преступник».



Между тем, в отношении их сюжетной функции существует следующую закономерность:

Если в детективе, как правило, роль детектива и жертвы разводятся, то в триллере можно наблюдать их синтез.

Так, в триллерах Ники Френч жертва должна непременно сама расследовать покушение на свою жизнь. В романе «На грани» Надя Блейк, третья из жертв маньяка, находит необходимым провести собственное расследование и не полагаться на полицию. К такому же выводу приходят и героини романов «Убей меня нежно» и

«Тайная улыбка». Элис и Миранда не находят поддержки у полиции, сами выясняют обстоятельства прошлых преступлений их «возлюбленных» и сдают их правоохрaнительным органам. Во всех трех романах совмещение этих ролей происходит, когда преступники слишком глубоко проникают в психологическое пространство жертвы, которая, будучи цельной личностью, стремится эту целостность сохранить.

Классический детектив не склонен к совмещению ролей жертвы и детектива, поскольку именно данная схема гарантирует максимальный эффект напряжения, что не является основной целью автора. Цель детектива – заинтриговать читателя логикой совершения преступления и его расследования. Поскольку триллер апеллирует к эмоциям, а детектив к логике, соответственно и функциональная схема ролей меняется.

Личность преступника напрямую зависит от разновидности жанра триллера. Например, «Убей меня нежно» совмещает в себе черты психологического и эротического триллера, поэтому преступником оказывается любовник главной героини, поскольку именно в этом случае эффект напряжения будет максимальным. А роман «На грани» мы относим к психологическому триллеру, в котором представлены истории трех незнакомых друг с другом женщин. Убийца неизвестен, непонятен принцип, по которому он выбирает жертв, пока последняя жертва Надя не выяснит это. В результате читатель понимает, что это совершенно случайный человек, который притворялся то учителем информатики, то компьютерным техником. Читатель не мог догадаться заранее о том, кто же убийца. Целью преступника во всех трех романах было деморализовать жертву, уничтожить или подчинить её сначала психологически, а потом и физически. Тем не менее, преступники в романах Френч алогичны. Убийца совершает или хочет совершить преступление по причинам, неясным для читателя. На протяжении всего романа желание уничтожить жертву кажется читателю нелогичным, что усиливает эффект напряжения.

В детективе же, как правило, действия преступника упорядочены. Впрочем, здесь могут быть некоторые оговорки, т.к. и в классическом триллере преступление может казаться совершенно необъяснимым, как, например, в «Убийстве на улице Морг» Э. По. Однако, если в триллере неясны причины, по которым убийца стремится убить жертву, что держит читателя в постоянном напряжении, то в детективе неясен сам факт совершения преступления. Ведь детектива в «Убийстве на улице Морг» в первую очередь интересует не то, зачем преступник совершил такое зверское

преступление, а то каким образом он вообще мог его совершить, ведь комната была заперта изнутри. А значит, несмотря на то, что преступник был нелогичен, затрагиваются все равно не эмоции, а логика читателя.

Преступление, как правило, уже совершено, а детектив догадывается, каковы последующие действия убийцы. Читатель полагается на то, что детектив всегда знает, чего ожидать от преступника и наслаждается процессом его поимки и логикой раскрытия загадок.

В финале триллеров Ники Френч преступника изобличают и наказывают в соответствии с законом. Важно также, что жертва должна непременно одержать психологическую победу, поскольку просто выжить и избежать опасности — не является желаемым финалом. Намного сильнее чувство удовлетворенности от прочтения, когда жертва психологически и физически побеждает убийцу. Для этого жертве приходится стать на один уровень с преступником, поскольку, находясь в позиции зависимого, победить невозможно. Они должны быть равны, - только тогда победа того или другого равновероятна, что увеличивает напряжение. Жертва становится детективом, и согласно классической модели, детектив должен мыслить так же, как и преступник, понимать ход его мыслей и мотивы. Именно поэтому «жертве-детективу» так важно одержать «психологическую победу» над своим оппонентом.

Субъектная организация произведений имеет следующие особенности:

- все три романа написаны от первого лица, даже в случае последующего убийства героини, что усиливает эффект напряжения.
- повествование от первого лица провоцирует процесс отождествления читателя с жертвой, и создание читателем идеализированного образа, который замещает для него образ жертвы в романе.
- поскольку эти триллеры имеют много общего с жанром любовного романа, в котором внимание автора сконцентрировано на любовных переживаниях героев, а главной героиней является женщина, то такие романы скорее ориентированы на женскую публику. Поэтому повествование от первого лица более чем оправдано, так как женщины более склонны к сопереживанию, а также им более свойственна роль жертвы, а значит, сближение читателя и жертвы будет максимальным.

В классическом детективе повествование ведется от третьего лица, что позволяет читателю наблюдать не внутренние переживания героя, а ход следствия с

позиции автора, который может быть либо наивным наблюдателем, как Ватсон, либо бесстрастным наблюдателем, как, например, Мегрэ.

Эта дистанция между читателем и героем позволяет отдалиться от эмоциональной стороны вопроса и задуматься над загадкой.

Говоря о времени в пространстве, прежде всего, нужно отметить, что во взятых нами для исследования романах Ники Френч авторское время как раз сосредоточено в одной точке. Это тесно переплетается с субъектной организацией произведения, поскольку именно из-за того, что триллер предполагает максимальное сближение жертвы и читателя, то авторское время равно нулю представляется более чем логичным. Автор не должен быть посредником между читателем и жертвой, он должен самоустраниться, чтобы схема эффекта напряжения сработала.

Автор также может убыстрять и замедлять изображаемое время для своих целей. Так, в значимое сюжетное время попадает действие и ситуации между героиней и преступником, а во время персонажа попадает восприятие времени, то есть, автор «останавливает» действие, чтобы читатель погрузился во внутренние переживания героя. Сюжетное время останавливается, и начинается время персонажа, которое и нагнетает эффект саспенса. В детективе же роль автора во взаимоотношениях читателя и автора более существенна. Время персонажа останавливается, и сюжетное время становится доминирующим.

Значимым для читателя пространством в романах Ники Френч является дом героини. Именно там случаются убийства, там героини пытаются найти защиту. Исходя из концепции дома как архетипа сознания, мы рассмотрели пространство дома в произведениях Ники Френч. Героини, которые пережили вторжение преступника в их собственные дома, расценивали это как вторжение в сознание, только некоторым из них удавалось этого избежать, что помогало «одержать верх» над убийцей. Только те героини, которым удалось выжить преступника из своего жилого пространства или не впустить его, сумели выжить.

Автору детектива пространство интересно как место преступления, место, где оставил отпечаток своей личности преступник. А автору триллера важно, чтобы это пространство было психологически важным для жертвы, только тогда посягательство на его целостность будет наиболее драматичным.

Формульные структуры присутствуют также и на уровне композиции. При сравнении с детективом, выясняется, что детектив апеллирует к логике читателя, а триллер — к его эмоциям. Автор перманентно интригует и пугает читателя, оттягивая

развязку на самый конец. Этот прием мы обозначили как прием ретардации, благодаря которому читатель находится в постоянном напряжении.

Для композиционной схемы триллеров Ники Френч характерен саспенс. После завязки напряжение постепенно нарастает. Автор вставляет промежуточные кульминации, чтобы поддерживать эффект напряжения, и чтобы читатель находился в постоянном ожидании дальнейшего развития событий. При этом перед кульминацией автор может сделать «излом» в композиционной схеме, который делает финал еще более неожиданным. Такой излом случается, когда автор намеренно снижает градус напряжения, создает ложное впечатление о развязке, чтобы финал застиг читателя врасплох. Так, в «На грани» перед тем как быть убитой, Зоя чувствует душевный подъем, строит планы на будущее — напряжение как будто спадает, героиня вроде и не испытывает жуткого страха, пытается справиться с ситуацией. А в «Тайной улыбке», наоборот, кажется, что попытки Миранды восстановить справедливость оказываются бесплодными, как внезапно в финале оказывается, что ей удалось воплотить в жизнь свой хитроумный план.

Детективная схема все-таки более линейна. Саспенс может присутствовать, но он не так явно выражен, а в промежуточных кульминациях нет необходимости, поскольку все расследование подчинено единой логике, разбить которую нельзя.

Таким образом, рассмотрев все категории текста романов Ники Френч «Убей меня нежно», «На грани» и «Тайная улыбка», мы определили следующие жанрообразующие формулы триллера. В отличие от детектива, в триллере можно наблюдать синтез ролей жертвы и детектива, причем жертва должна в одиночку расследовать преступление. Преступник в триллере алогичен, а в детективе, напротив, последователен. Триллер тяготеет к повествованию от первого лица, что недопустимо в классическом детективе. В триллере автор максимально устраняется, в чем нет необходимости в детективном жанре. В триллере пространство интересно автору как психологический портрет жертвы, а в детективе – как портрет преступника. И, наконец, композиционная схема триллера состоит из промежуточных кульминаций, а в детективе есть лишь одна в самом финале. Именно эти формулы отличают жанр триллера от детектива.

Список литературы:

1. Бакулин, М.А. Жанрово-стилистические особенности современной массовой литературы [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.yspu.yar.ru/images/c/ce/Бакулин_статья.doc

2. Кавелти, Дж. Г.. Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/263322/>
3. Bransford N. The Difference Between Mysteries, Suspense and Thrillers. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nathanbransford.blogspot.com/2008/10/difference-between-mysteries-suspense.html>
4. International Thriller Writers, Inc. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.statemaster.com/encyclopedia/Genre-fiction>
5. Sutherland Robert D.. The Importance of Suspense in Mystery Writing: How Writers Can Create and Sustain It—and Why They Must [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://mystery-writing-vergil.blogspot.com/2009/06/importance-of-suspense-part-7.html>

Гугушина И. Г.
Научный руководитель: Маркин А. В.
УрФУ (Екатеринбург)

ГЕРОЙ РОМАНА Р. КИПЛИНГА «КИМ» КАК НОСИТЕЛЬ ПОГРАНИЧНОГО СОЗНАНИЯ

Масштаб понимания Киплингом Индии выходит далеко за рамки британского восприятия, что уже почти не подвергается сомнению как в зарубежной, так и в отечественной критике. Анализ трудов, посвященных Киплингу, позволяет судить о том, что сущностной характеристикой писателя, его жизнетворчества является раздвоенность, двуликость или способность меняться. Эта же характеристика является тем, что делает его самобытным. Такой способностью Киплинг наделяет многих своих героев, включая Кима. Раздвоенность Киплинга лежит в основе его личности: он - западный человек, родившийся на востоке. Принципиальная множественность бытия была усвоена им в раннем детстве, а затем породила полифоническое звучание его произведений и возможность противоположных трактовок. Такое понимание личности и творчества писателя открывает новые пути толкования романа «Ким».

Ким наделен гибридным сознанием, раздвоенность лежит в основе его личности, как и личности самого автора романа. «Ни одна идея в «Киме» не развивается с большей настойчивостью, чем идея раздвоенности», - утверждает автор работы «Redyard Kipling: Hell and Heroism» Уильям Б. Диллингэм [Dillingham 2005: 242]. Исследователь, однако, настаивает на том, что вопреки распространенному мнению о замешательстве Кима по поводу своей идентичности, герой вполне точно знает, кто он такой. Минуты размышления о своей судьбе и принадлежности не нарушают общей стабильности Кима. «Настойчивость романа в отношении раздвоенности Кима, без сомнений, во многом способствовала распространенному в настоящее время представлению, которое противоречит воззрениям Киплинга (и словам самого Кима), а именно, представлению о двух сторонах в одном человеке как о свидетельстве серьезного личностного расстройства. Отсутствие у Киплинга стремления изобразить мальчика с расщепленным сознанием кажется слишком очевидным...» [Dillingham 2005: 245]. Исследователь определяет двойственность героя не как беду, но как благо. В подтверждение того, что именно такой была позиция самого Киплинга, он приводит эпиграф к главе VIII романа «Ким»:

Жизнь меня кормит, растит земля,
Славлю обеих их.
Но выше Аллах, создавший два
Разных лика моих.

Обойдусь без рубашек, слуг,
Хлеба, трубки, родных,
Лишь бы мне не лишиться двух
Разных ликов моих.

На первых же страницах заявлена гибридная природа Кима: он белый мальчик, англичанин, но его загорелая кожа не светлее кожи любого туземца, а на местном наречии он изъясняется лучше, чем на английском языке. При этом Ким предстает вполне самостоятельным, обладающим независимым мышлением героем, который «успел узнать все дурное, едва начал говорить». Этот факт, а также сам тон повествования, непринужденный и веселый, дают нам понять, что Ким принимает жизнь безоговорочно, во всех ее проявлениях. Ничто не смущает его, все превращается в игру, где у каждой составной части есть свое место и предназначение. Нет необходимости на что-либо закрывать глаза или пытаться что-либо переделать, поскольку «колесо жизни работает без перебоя».

При этом нам кажется значимым, что главный герой Ким действует, «повинуясь своему инстинкту». На правах смышленного ребенка он живет, не следуя каким-либо убеждениям или теоретическим воззрениям, но просто следуя своей природе. Таким образом, гибридное мышление Кима становится чем-то естественным, безусловно вплетенным в реальность романа. Этот акцент становится очень важным и прогрессивным, если рассматривать его с позиций постколониальных исследований человеческой идентичности. «Расщепленное» сознание, отказ от евроцентризма не являются в тексте «Кима» чем-то надуманным, но следуют здесь из самой логики жизни.

Нередко Ким вводит в замешательство окружающих его людей. Отец Виктор называет его *lusus naturae* (игра природы), полковник Крейтон почти сразу заявляет, что Кима необходимо использовать, и впоследствии много размышляет «об этом странном, молчаливом, умеющем владеть собой мальчике». Махбуб Али отмечает, что стоит только Киму переодеться, как он тут же превращается в мальчишку-индуса

низкой касты. Лама не может до конца понять природу Кима, поскольку с самого начала введен в заблуждение: «Ты пришел из-за пушки, двуликий... и в двух одеждах» (Глава II). Двойственность мальчика сбивает его с толку и одновременно завораживает. Это справедливо и для остальных героев романа, а также для читателей. Ким виртуозно меняется, проявляя удивительные способности к подражанию, он мгновенно свыкается с новой ролью челы после знакомства с ламой. Как и другие роли, эта его ничуть не обременяет, но дарит новый опыт и новые впечатления, которых так жаждет мальчик. «Индия пробудилась, и Ким был в ней самым бодрствующим, самым оживленным из всех. Он чистил себе зубы, жуя пруттик, заменявший ему зубную щетку, ибо с готовностью перенимал все обычаи этой страны, которую знал и любил» (Глава IV). Образ Кима является образом-личностью [Бройтман 2004]. Этому герою чужд механический свод правил, он не может быть объяснен и осмыслен в рамках, сформулированных другими героями, он «внутренне перерастает всякое тотальное определение как неадекватное ему» [Бахтин 1972: 343-344].

В тексте попеременно идут указания то на западные, то на восточные черты Кима. В нем кипит ирландская кровь, оттого он не отступает от своих находок и желает наглядно узнавать, к каким результатам приводит его деятельность. Он испытывает ужас белого человека при виде змеи. При этом он принимает пищу, как туземец, берет неизменные азиатские комиссионные, по-восточному полагается на случай. Он просит, как нищий, бормочет, как бродячий гадалец, знает «всех факиров у Таксалийских ворот» и понимает человеческую природу. Неоднократно в течение всего действия романа мальчику напоминают, что он сахиб и должен вести себя соответственно, он сам не раз задумывается над этой частью своей природы, которая играет немаловажную роль в его судьбе, открывая дорогу к учению, извлекает из нее максимальную пользу, отчитывая извозчиков, заговаривая по-английски с туземными мальчишками, но все же иногда Ким совершенно забывает, что он сахиб. Природа его вырывается из рамок, мальчик то и дело сбегает на Большую Дорогу, где чувствует себя в безопасности. «Сахиб, сын сахиба, - говорит лама Киму, когда узнает, что вынужден оставить своего челу в полку, - Но ни один белый человек не знает страны и обычаев страны так, как их знаешь ты. Как возможно, что все это правда?» (Глава V). Для самого Кима это не составляет проблемы, потому что он быстро умеет меняться. Его проворность, его витальность помогают ему курсировать по извилистой дороге межкультурного взаимодействия.

Ким уверенно передвигается по земле, анализирует, подмечает, действует смело и находчиво, вполне уживается со всеми сторонами своей личности, использует любое положение дел себе во благо. На наш взгляд, закономерным является утверждение, что искание Кима связано не столько с желанием понять свою идентичность, сколько найти ей применение. Он выбирает себе только такие занятия, которые позволяют ему блеснуть своими способностями, из каждого сложившегося обстоятельства извлекая для себя интерес. Оттого мы так редко наблюдаем героя в состоянии недовольства или подавленности. Его мышление конструктивно. Ким способен пересоздавать себя, становясь все более способным к игре, правила которой появляются в процессе игры, а не готовы до ее начала.

Автор подчеркивает веротерпимость героя: «Ким принял без смущения этого нового бога. Он уже знал целые десятки богов» (Глава I). Всесовершенный Закон святого ламы становится очередным вариантом идеи божественного, идеи святости и великой силы. Далее автор развивает мысль о связи между религиями, их единой природой. В седьмой главе романа в одном из эпизодов показано, как отец Виктор делает попытку просвещения Кима относительно католической веры: «Он ничем не выдал своих мыслей, когда отец Виктор три долгих утра подряд рассказывал ему о какой-то совершенно новой группе богов и божков – главным образом о богине по имени Мери, которая, как догадывался Ким, была то же самое, что Биби Мириам из теологии Махбуба Али» (Глава VII). Очевидно, Ким тут же распознал параллели между религиозными сюжетами, но не посчитал нужным поведать о своем наблюдении священнику. Мальчик, «безмятежно готовый принять все на свете», органично вписан в мир колониальной Индии. По прошествии века с момента написания романа созданный Киплингом образ, благодаря своему емкому содержанию, становится значимым также и в новой культурной ситуации. Это образ, который вытекает из концепции неготового многоаспектного мира, в котором еще все впереди и нет ничего окончательного.

Глава IX повествует о времени, проведенном Кимом в доме Ларгана-сахиба. В этом любопытном эпизоде, где героя проверяют гипнозом, а затем обучают искусству подражания, автор немало запутывает читателя. Мы уже с трудом успеваем за перевоплощениями героя. Ким проинструктирован Махбубом, что должен вести себя, как сахиб. Сперва мальчик быстро забывает об этом под влиянием запахов в лавке. Затем он, как сахиб, объявляет туземному слуге, что не любит индусов. Ночью в борьбе с фонографом он думает на хинди, что такие трюки годятся для базарного нищего, но

не для сахиба, ученика школы Накхлао. В своих мыслях он переходит на английский, потом снова на хинди. От гипноза мистера Ларгана он спасается, повторяя таблицу умножения (западная рациональность). Впоследствии Ларган «заставлял Кима учить на память целые главы из Корана и при этом читать их, в точности подражая интонациям и модуляциям голоса настоящего муллы». В лавке Ларгана собраны вещицы со всего света, каждая из которых олицетворяет определенную традицию. Сам он видится Киму удивительным человеком: его внешний облик говорит о том, что он сахиб, тогда как его речь доказывает, что он кто угодно, но только не сахиб. С Кимом он обращается как с равным – таким же, как он, азиатом. Азиатское и европейское становится неотделимым друг от друга. Эти два героя воплощают в романе модель сознания, которая создается под влиянием трансформаций, неизбежно происходящих при взаимном влиянии культур.

Двуединство героя является исходной точкой для его верного понимания. Из этого следует возможность двух или нескольких равновероятных исходов того или иного события, каждый раз предшествующая поступку героя. Ким не просто обладает набором качеств характера, но свойствами принципиально необъективируемой, внутренне бесконечной и свободной личности, «изначально нерасчленимой интерсубъектной целостностью» [Бройтман 2004: 253]. Это герой, который говорит на разных языках, языке мифа и языке понятия, который имеет «гроздь лиц», который перестает пониматься как монологическое единство и оттого всегда находится «на границе».

Список литературы:

1. Киплинг Р. Ким: роман / Пер. с англ. М. Клягиной-Кондратьевой. – М.: Мир книги, Литература, 2008. – 304 с.
2. Kipling, Rudyard. Kim: Collins Classics, Harper Press, London, 2010, - 324 p.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972
4. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М., 2004.
5. Вишневская Н. А., Зыкова Е. П. Запад есть Запад, Восток есть Восток? Из истории англо-индийских литературных связей в Новое время. – М.: Наследие, 1996. – 359 с.
6. Проскурнин Б. М. Английская литература 1900 – 1914 годов (Дж. Р. Киплинг, Дж. Конрад, Д. Г. Лоуренс): Текст лекций / Пермский ун-т. – Пермь, 1993. – 96 с.
7. Dillingham, William B. Rudyard Kipling: Hell and Heroism. New York, 2005.

8. Islam S. Kipling's "Law": A Study of his Philosophy of Life. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. McGill University. 1968.

Жилякова А. М.
Научный руководитель: Турышева О. Н.
УрФУ (Екатеринбург)

ПРИЕМ ОБРАЩЕННОГО ПИСЬМА В РОМАНЕ
У. М. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ»

В своем исследовании мы стремились выяснить, насколько важны авторские обращения к читателю в романе Теккерея «Ярмарка Тщеславия» при интерпретации этого романа.

Авторское обращение к читателю являет собой межличностный коммуникативный акт, помогающий обозначить духовно-нравственные приоритеты автора. Теккерей, как и другим викторианским авторам, говоря о проблемах общества, было важно организовать такую коммуникацию с читателем, в рамках которой тот бы понял содержание авторской мысли адекватно ее замыслу. И обращение к читателю – один из способов организации такой коммуникации.

Как пишет исследователь творчества викторианского романиста, «Теккерей в совершенстве овладел искусством диалога. Он то стилизует свою беседу с читателем под салонную болтовню, то переходит к проповеди, то предается лирическим раздумьям. Автор дурачит «проницательного читателя» и наталкивает его на серьезные размышления» [Вахрушев, 24]. «Теккерей умеет – тонким намеком, неожиданным ходом или прямо – заставить нас в любом житейском эпизоде увидеть социальное» [Вахрушев, 119].

Упоминая теккереевскую манеру доверительной беседы с читателем, Вахрушев В. С. в своей книге «Творчество Теккерея» не дает ей многоаспектной оценки, говорит об обращениях к читателю как о приеме специфической манеры игрового письма автора. «Цель такой игры двоякая – вскрыть запутанную взаимосвязь реального и иллюзорного в жизни человека и позабавить читателя» [Вахрушев, 15].

О связи приема обращенного письма с авторской философией пишет и В. В. Ивашева, правда, очень лаконично. В своей статье «Теккерей – гуманист и сатирик» исследовательница проводит анализ творчества Теккерея, говорит о его жизни, о его взаимоотношениях с современным ему обществом, о том, как жизненные обстоятельства влияли на его мировоззрение, эстетику и, соответственно, на поэтику его творчества. Давая комментарий «Ярмарке Тщеславия», она сосредотачивается, как

и В. С. Вахрушев, на анализе характеров, говорит о сатире и иронии Теккерея, однако специфика авторских обращений к читателю в этом романе предметом интереса у В. В. Ивашевой не становится. Исследовательница ограничивается только констатацией того, что «роман пронизан авторским комментарием и авторскими рассуждениями о жизни и людях»: «Эти отступления чаще всего непосредственно связаны с текстом романа, но зачастую уводят читателя в мир авторской философии. Как правило, они лиричны по своей интонации» [Ивашева].

Мы не согласны со столь лаконичной трактовкой функций авторских обращений к читателю в романе «Ярмарка Тщеславия».

Говоря об обращениях к читателю у У. М. Теккерея, прежде всего следует сказать, что их обязательным маркером является наличие уважительной, заинтересованной интонации. При этом объект обращения рассматривается именно как реципиент его собственного текста. Чтобы добиться подобной интонации в своих обращениях, викторианский романист дает читателю следующие характеристики: “ingenious”, “astonished”, “intelligent”, “respected”, “civilized” и другие. Более того, в разных случаях Теккерей использует разные типы обращений. Перечислим их.

Во-первых, это обращения, оформленные грамматически (запятыми): обращение к женщине – lady, madam, mesdames; обращение к мужчине – sir, bachelor; обращение к читателю (одному или нескольким) – reader, readers; обращение к читателю как к брату – brother, brethren; обращение к читателю как к другу – friend; обращение к читателю как к сыну – son; обращение к читателям как к детям – children.

Во-вторых, обращения, сопровождаемые глаголами повелительного наклонения, при помощи которых автор стремится вызвать читателя на какое-либо действие: fancy, look, be (sure) и другие.

В-третьих, Теккерей употребляет обращения с местоимением you, сопровождаемые с глаголом в изъявительном наклонении, для выражения уверенности в том, что читатель совершил или совершит данное действие: you see, you know и другие.

В-четвертых, с помощью местоимений we и us викторианский романист показывает, что не отделяет себя от читателя, не ставит себя выше других членов общества.

При анализе авторских обращений к читателю в романе «Ярмарка Тщеславия» мы опирались на классификацию функций сообщения, предложенную Умберто Эко в книге «Отсутствующая структура. Введение в семиологию».

По Умберто Эко, сообщение имеет 6 функций. Перечислим эти функции.

1) референтивная (сообщения, обладающие этой функцией, обозначают реальные вещи, включая культурные явления);

2) эмотивная (сообщения, обладающие этой функцией, имеют целью вызвать эмоциональную реакцию);

3) повелительная (сообщения, обладающие этой функцией, представляют собой приказ, повеление);

4) фатическая (кажется, что сообщение, обладающее этой функцией, выражает или вызывает какие-то чувства, но на самом деле оно стремится подтвердить, удостоверить сам факт коммуникации);

5) металингвистическая (в сообщениях, обладающих этой функцией, предметом сообщения является другое сообщение);

6) эстетическая (сообщение обретает эстетическую функцию, когда оно построено так, что оказывается неоднозначным и направлено на самое себя, то есть стремится привлечь внимание адресата к тому, как оно построено).

В романе У. М. Теккерея «Ярмарка Тщеславия» мы обнаруживаем обращения всех перечисленных типов. При этом примерно 30% из них составляют обращения, обладающие несколькими функциями. Подобных обращений в романе 30, причем одновременно двумя функциями обладают 25 обращений, тремя – 3, четырьмя – 1 и пятью – 1.

Стоит заметить, что наиболее часто встречающееся сочетание функций в обращениях Теккерея – это референтивная и фатическая, референтивная и металингвистическая функции. Исходя из этого можно сделать вывод, что для Теккерея было важно, во-первых, установить контакт с читателем и, во-вторых, вписать события своего романа в культурный, социальный, исторический и литературный контекст.

Рассмотрим для примера обращение, обладающее одновременно 5 функциями. Его мы встречаем в конце 8 главы романа, которая посвящена переписке Эмилии Седли и Ребекки Шарп после отъезда последней в дом сэра Питта Кроули. Теккерей сравнивает этих двух героинь и, чтобы охарактеризовать их положение в социуме, приводит данное обращение.

At the little Paris theatres, on the other hand, you will not only hear the people yelling out: " <i>Ah gredin! Ah monster!</i> " and cursing the tyrant of the play from the boxes; but the actors themselves positively refuse to play the wicked parts, such as those of <i>infâmes Anglais</i> , brutal Cossacks, and what not, and prefer to	С другой стороны, в маленьких парижских театрах вы не только услышите, как публика выкрикивает из лож: «Ah, gredin! Ah, monstre – и осыпает ругательствами выведенного в пьесе тирана, – бывает и так, что сами актеры наотрез отказываются исполнять роли злодеев, вроде,
---	--

<p>appear at a smaller salary, in their real characters as loyal Frenchmen. I set the two stories one against the other, so that you may see that it is not from mere mercenary motives that the present performer is desirous to show up and trounce his villains; but because he has a sincere hatred of them, which he cannot not keep down, and which must find a vent in suitable abuse and bad language. I warn my "kyind friends," then, that I am going to tell a story of harrowing villany and complicated—but, as I trust, intensely interesting—crime. My rascals are not milk-and-water rascals, I promise you. When we come to the proper places we won't spare fine language—No. no! But when we are going over the quiet country we must perforce be calm. A tempest in a slop-basin is absurd We will reserve that sort of thing for the mighty ocean and the lonely midnight. The present Chapter is very mild. Others—But we will not anticipate <i>those</i>. And, as we bring our characters forward, I will ask leave, as a man and a brother, not only to introduce, but occasionally to step down from the platform, and talk about them: if they are good and kindly, to love them and shake them by the hand: if they are silly, to laugh at them confidentially in the reader's sleeve: if they are wicked and heartless, to abuse them in the strongest terms which politeness admits of. Otherwise you might fancy it was I who was sneering at the practice of devotion, which Miss Sharp finds so ridiculous; that it was I who laughed good-humouredly at the reeling old Silenus of a baronet—whereas the laughter comes from one who has no reverence except for prosperity, and no eye for anything beyond success. Such people there are living and flourishing in the world—Faithless, Hopeless, Charityless: let us have at them, dear friends, with might and main. Some there are, and very successful too, mere quacks and fools: and it was to combat and expose such as those, no doubt, that Laughter was made [указ. изд., с.90-91].</p>	<p>например, <i>des infames Anglais</i>, неистовых казаков и тому подобное, и предпочитают довольствоваться меньшим жалованьем, но зато выступать в более естественной для них роли честных французов. Я сопоставил эти два случая, дабы вы могли видеть, что автор этой повести не из одних корыстных побуждений желает вывести на чистую воду и строго покарать своих злодеев; он питает к ним искреннюю ненависть, которую не в силах побороть и которая должна найти выход в подобающем порицании и осуждении. Итак, предупреждаю моих благосклонных друзей, что я намерен рассказать о возмутительной низости и весьма сложных, но – как я надеюсь – небезынтересных преступлениях. Мои злодеи не какие-нибудь желторотые разини, смею вас уверить! Когда мы дойдем до соответствующих мест, мы не пожалеем ярких красок. Нет, нет! Но, шествуя по мирной местности, мы будем поневоле сохранять спокойствие. Буря в стакане воды – нелепость. Предоставим подобного рода вещи могучему океану и глухой полуночи. Настоящая глава – образец кротости и спокойствия. Другие же... Но не будем забежать вперед. И я хочу просить позволения, на правах человека и брата, по мере того как мы будем выводить наших действующих лиц, не только представлять их вам, но иногда спускаться с подмостков и беседовать о них; и если они окажутся хорошими и милыми, хвалить их и жать им руки; если они глуповаты, украдкой посмеяться над ними вместе с читателем; если же они злы и бессердечны, порицать их в самых суровых выражениях, какие только допускает приличие. Иначе вы можете вообразить, что это я сам язвительно насмехаюсь над проявлениями благочестия, которые мисс Шарп находит такими смешными; что это я сам добродушно подшучиваю над пошатывающимся старым Силеном – баронетом, тогда как этот смех исходит от того, кто не питает уважения ни к чему, кроме богатства, закрывает глаза на все, кроме успеха. Такие люди живут и процветают в этом мире, не зная ни веры, ни упования, ни любви; давайте же, дорогие друзья, ополчимся на них со всей мощью и силой! Преуспевают в жизни и другие – шарлатаны и дураки, и вот для борьбы с такими-то людьми и для их обличения, несомненно, и создан Смех [указ. изд., с.118-120]! (перевод М. Дьяконова)</p>
---	---

Это обращение обладает следующими функциями: референтивной, эстетической, металингвистической, эмотивной и фатической.

Последовательно опишем, как в данном фрагменте находят воплощение эти функции. Начнем с референтивной. Автор обращается к ситуации в парижских театрах

для наглядной демонстрации своего замысла: "At the little Paris theatres... I set the two stories one against the other... because he has a sincere hatred of them".

Для воплощения эстетической функции автор использует следующие фразы: "milk-and-water rascals", "a tempest in a slop-basin", "kyind friends" и другие. С помощью подобных метафорических выражений автор добивается большей выразительности в описании ситуации.

Металингвистическая функция данного обращения выражается следующим образом: автор напоминает нам о некоторых сообщениях, исходящих из уст героев романа, при этом утверждая, что не имеет к ним ни малейшего отношения: "you might fancy it was I who was sneering at the practice of devotion, which Miss Sharp finds so ridiculous".

Говоря об эмотивной функции в этом обращении, стоит сказать, что автор стремится вызвать определенное отношение у читателя к своим героям: "as we bring our characters forward, I will ask leave... not only to introduce... to love them... to laugh at the confidentially in the reader's sleeve... to abuse them".

И, наконец, проявление фатической функции мы находим в следующем предложении: "Such people there are living and flourishing in the world – Faithless, Hopeless, Charityless: let us have at them, dear friends, with might and main". На первый взгляд может показаться, что в этом предложении автор пытается вызвать у читателя какие-то эмоции, но на самом деле автор лишь хочет убедиться, что коммуникация с читателем состоялась и тот поддерживает его точку зрения.

Данное обращение – это хороший наглядный пример того, как автор с помощью одного или нескольких абзацев достигает нескольких целей в отношении своего читателя: во-первых, напоминает ему о событиях и сообщениях, чтобы у читателя сложился правильный контекст для восприятия описываемой ситуации, во-вторых, стремится вызвать у читателя какие-то определенные чувства и эмоции, в-третьих, дает наглядное изображение своего мировоззрения и, в-четвертых, устанавливает сам факт коммуникации. Все это служит для создания правильного впечатления у читателя об обществе, о котором повествует автор.

Роль обращений с несколькими функциями в тексте романа очень важна, поскольку они создают комплексное впечатление у читателя, что способствует лучшему пониманию авторского замысла со стороны реципиента. Не менее важны авторские обращения и в качестве предмета исследовательского интереса наряду с другими

элементами художественной структуры «Ярмарки Тщеславия». Они способствуют пониманию специфики писательской манеры У. М. Теккерея.

Список литературы

1. Вахрушев В. С. Творчество Теккерея. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1984.
2. Ивашева В. В. Теккерей – гуманист и сатирик [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://bookz.ru/authors/iva6eva-v/tekkerei/1-tekkerei.html> (дата обращения 02.02.2011)
3. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб: Symposium, 2004.
4. Thackeray W. Vanity Fair. – London, 2006.
5. Теккерей У. Ярмарка Тщеславия: Роман без героя. – М.: Эксмо, 2009.

Зеленин Д. А.
Научный руководитель: Лаврентьев А. И.
УдГУ (Ижевск)

НЕОБЫКНОВЕННОЕ – ФАНТАСТИЧЕСКОЕ – ЧУДЕСНОЕ: ТРИ ИЗМЕРЕНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО НАРРАТИВА В РОМАНЕ Г. МЕЛВИЛЛА «МОБИ ДИК»

О, как несущественно всё сущее!

Ахав [5, 555].

Одно из самых выдающихся произведений американского романтизма, роман Г. Мелвилла «Моби Дик», отличающийся сложностью и многогранностью, представляет собой оригинальный синтез множества жанров, в число которых входит и жанр фантастического, на который исследователи Мелвилла обращали недостаточно внимания. О Г. Мелвилле часто говорят как о талантливом романисте, публицисте, сатирике, но мало внимания обращается на фантастическую составляющую его романов.

Целью работы является рассмотрение элементов фантастического в повествовательной структуре данного произведения, и выявление роли, которую в нём играет фантастика.

Фантастическое – это особая категория литературы (в переводе с греч. *phantastike* — это искусство воображать): Согласно определению Муравьёва В.С., фантастика – это «разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, «чудесного мира» [1, 1119].

Фантастика изначально представляет собой нечто противоположное фактам обыденной, знакомой нам действительности, она связана с «вторжением таинственного в реальную жизнь» (Кастекс) (цит. по [2, 26]). Очень часто фантастика представляет рядовых, живущих рядом с нами людей, сталкивающихся с причудливыми, необъяснимыми фактами. Обязательный элемент фантастического – нарушение общепризнанного порядка, явления, выбивающиеся из привычного уклада и мировосприятия.

Основой для данной работы послужила типология фантастических элементов: «необыкновенное», «фантастическое» и «чудесное», изложенная в книге «Введение в фантастическую литературу» известного литературоведа Ц. Тодорова. Согласно его концепции, три названных типа располагаются по восходящей – «необыкновенное» предполагает низшую степень фантастичности, «чудесное», соответственно, высшую.

Необыкновенное передаёт меньшую степень удивления в отношении элементов, выходящих за грани привычного. По Тодорову, в необычном «реализуется только одно из условий фантастического: описание определённых реакций, в частности страха. Необычное связано лишь с чувствами героев, а не с материальным явлением, бросающим вызов разуму...» [2, 43]. Источником необычного являются совпадения; хотя «необычное можно объяснить на основе законов разума, но тем не менее это невероятные, чрезвычайные, ошеломляющие, странные и тревожные события...» [2, 42], вызывающие у читателей и героев разного рода реакции.

Если взять классическое определение настоящего времени, то рассматриваться оно будет, как граница между прошлым и будущим. Такое сравнение неслучайно, ведь *чудесное* таким образом будет относиться к неизведанному, невиданному до сих пор феномену, т.е. к будущему; а когда необъяснимые факты сводятся к уже известным, к имеющемуся опыту, т.е. к прошлому, мы имеем дело с *необычным*;

Фантастика же в данном ракурсе представляет собой «настоящее» лишь на том основании, что почвой для возникновения этого элемента является *колебание* читающего, верить ли в представшее его читательскому взору событие, или не верить. Поэтому характерные для фантастики колебания могут иметь место только в настоящем.

Чудесное представляет собой более сложную для рассмотрения систему. Для этой категории существуют два варианта трактовки, каждый из которых в полной мере проявляет себя в романе Г. Мелвилла.

Первая трактовка справедливо усматривает происхождение чудесного из волшебных сказок. Тодоров в этом отношении определяет, что «в произведениях жанра чудесного сверхъестественные элементы не вызывают никакой особой реакции ни со стороны героев, ни со стороны имплицитного читателя. Чудесное характеризуется не отношением к повествуемым событиям, а самой их природой» [2, 48]. Поэтому так привычно для нашего восприятия, что красавица в сказке спит столетним сном, а волк способен разговаривать – ведь такова чудесная природа этих вещей.

Применяя свою теорию к иным произведениям, Тодоров выделяет 4 типа повествования о чудесном, некоторые из которых получают своё отображение и в «Моби Дике»:

1) **Гиперболическое чудесное** – «явления сверхъестественны лишь в силу своих масштабов, превосходящих масштабы привычных нам событий» [2, 48-49], что ярче всего иллюстрирует поговорка: «У страха глаза велики».

2) **Экзотическое чудесное** – повествует о том, о чём имплицитный читатель, вероятнее всего, даже не подозревает, и воспринимать будет, как нечто чудесное (напр., экзотические страны с их чудесами), и не будет подвергать сомнению. Этот приём иллюстрирует, например, второе путешествие Синдбада, когда он рассказывает о том, что видел птицу Рух невероятных размеров. В творчестве Мелвилла идеальным отображением этого типа чудесного служит небольшая повесть Мелвилла «Энкантадас. Зачарованные острова».

3) **Орудийное чудесное** – к этому типу относятся приборы и необыкновенные усовершенствования, что, скорее относится к категории научной фантастики.

4) **Научное чудесное** – сверхъестественное получает рациональное обоснование, «на основе законов, не признаваемых современной наукой» [1, 51].

5) **Чудесное в чистом виде** – эта категория стоит ближе ко второй трактовке чудесного. Она представляет собой никак не оправдываемое сверхъестественное событие, которое не объясняется никаким способом.

Вторая трактовка чудесного, которая проявляется в романе «Моби Дик», - обозначает чудесное, представляющее собой сверхъестественное событие, или то, во что верится с трудом, но в таком свете, что его необыкновенные свойства не «снимаются» никакими рациональными объяснениями и толкованиями. Предваряя дальнейшее объяснение, можно заявить о следующих элементах чудесного в романе: сам кит Моби Дик, пророчества, и суеверия корабельной команды.

Хорошей иллюстрацией разницы *необыкновенного* и *чудесного* способна послужить топографика первой части романа, а именно, два портовых города, в которые прибыл Измаил – Нью-Бедфорд и Нантакет. Следует также отметить, что Измаил приехал в Нью-Бедфорд ночью (время суток, особенно подверженное влиянию фантастических сил на восприятие и на разум человека), и всё видится ему в ином свете (напр., огни в окнах по краям дороги, как свечи на стенах гробницы), а имя хозяина гостиницы – Питер Гроб только добавляет страха внутреннему самочувствию Измаила: «Не дурные ли это всё предзнаменования: некто Гроб – хозяин в первом же

порту, могильные плиты, глядящие на меня в часовне, а здесь вот - виселица!» [5, 112]. Измаил испытывает колебания, он оказывается в *фантастической ситуации*, когда весь предшествующий опыт не может ему помочь списать всё на «местную диковинку».

И лишь много глав спустя, Измаил видит город в дневном свете и ясно даёт нам понять, что попал он в **самое необыкновенное место**: «Если я испытал удивление, впервые увидев такую диковинную личность, как Квикег (...), удивление это тут же улетучилось, когда я предпринял свою первую - при дневном свете - прогулку по улицам Нью-Бедфорда. (...) На улицах (...) можно часто встретить самых неопишуемых индивидуумов со всех концов света. (...) Нью-Бедфорд побивает всех (все города – прим.) (...) Как же на них не глазеть?» [5, 80].

Воображение Измаила поражают не только каннибалы: «Ведь Нью-Бедфорд и впрямь место удивительное. (...) Нигде во всей Америке не найдёшь домов царственнее, парков и садов роскошнее, чем в Нью-Бедфорде. (...) Говорят, отцы в Нью-Бедфорде дают за своими дочерьми в приданое китов, а племянниц наделяют дельфинами. (...) ...каждую ночь щедро сжигаются спермацетовые свечи высотой в человеческий рост» [5, 81]. В рамках описания местности необыкновенное получило коннотации странности и сверхъестественности происходящего.

В портовый город Нантакет Измаил прибывает в главе XIV. Начинается его описание, согласно канону чудесного, с легенды о том, как это место было населено людьми (*экзотическое чудесное*) – предание гласит о том, что орёл упал на побережье Новой Англии и унёс в когтях индейского младенца. Родители его отправились в плавание и нашли коробочку, а в ней – скелет своего сына. Так и была заселена эта причудливая местность. Рассказ, предварённый чудесной легендой, не перестаёт поражать и дальше. В частности, в ходе своих впечатлений, Измаил рассказывает, что расположен Нантакет «в укромном уголке мира, (...) в сторонке, далеко от большой земли» [5, 110], и по образу своему «маленький холмик, горстка песку, один только берег» [там же], но в то же время, что поразительно, «песку здесь больше, чем вы за двадцать лет могли бы использовать вместо промокательной бумаги» [там же], а по песку здесь ходят «на специальных лыжах» [5, 111]. Жители Нантакета сажают перед своими домами мухоморы, «чтобы летом можно было прохлаждаться в их тени» [там же]; что одна травинка здесь – это уже оазис» [там же]; моряки, живущие здесь «объехали и покорили (...) всю водную часть нашего мира, (...) – две трети мира принадлежат Нантакету» [5, 111].

Эта и другие коннотации чудесного создают в нашем воображении образ места исключительного, и доселе невиданного. Не лишним будет ещё раз отметить, что, если Нью-Бедфорд (необыкновенное) выделялся среди населённых пунктов Америки, то Нантакет (чудесное) выделяется в гораздо больших рамках, рамках океанских, и даже мировых просторов.

В связи с проблематикой фантастического, можно выделить два пласта рассмотрения: первый – это проблема соотношения рассказчика и читателя в фантастическом тексте, являющаяся **ключевой** для романа «Моби Дик»; второй – это рассмотрение главных героев произведения (Ахава и Моби Дика) в свете понятий фантастического и терминов Ц. Тодорова.

Подходя к проблеме рассказчика, необходимо ответить на вопрос, почему интересно читать о фантастических событиях и какая роль в чтении отводится читателю? Суть интересного толкования Тодорова заключается в том, что читатель интегрирован в мир персонажей, ведь вся «правда» ему не сказана, ему не сказано, к какому решению надо склониться при чтении фантастических элементов. Отсюда проистекает двойственное восприятие читателем текста, ведь читатель постоянно должен испытывать колебания: «верить или не верить?». Если читатель верит тексту всецело, или не верит совершенно, то элемент фантастики снимается. Таким образом, *колебания читателя* - это «первое условие существования фантастического текста»; это ощущение «я почти начал верить», неуверенность до последнего.

Рассказчика в романе зовут Измаил, и предполагается, что он встречается нас в самом начале и ведёт до конца, но, на самом деле, с главы XLI «Моби Дик» он присутствует в тексте имплицитно, лишь иногда выступая в своём материальном облики. Обобщая, можно сказать, что *Измаил и есть читатель*. Открывающий первую главу «Моби Дика» читает: «Зовите меня Измаил», и становится на его место, ведь повествующее первое лицо даёт читателю наибольшую возможность отождествить себя с персонажем (местоимение «я» принадлежит всем). Согласно схеме, разработанной в работе Тодорова, в романе представлен Измаил: «для облегчения отождествления рассказчик представляется в виде некоего усреднённого человека, в котором может себя узнать каждый (...) читатель» [2, 73]. Для понимания специфики фантастического в романе очень важна роль Измаила, потому что именно он вводит нас в мир фантастического в романе.

В первой главе Измаил неслучайно выведен обывателем, ищущим развлечения от меланхолии, в контексте фантастического он - естественный рассказчик,

оказывающийся в сверхъестественной ситуации – по Тодорову, это «прекрасные условия для появления фантастического» [2, 73]. Измаил поэтому произносит важную вещь: «я решил сесть на корабль и поплавать немного, чтоб поглядеть на мир и с его водной стороны» [5, 49]. В этих словах проявляется введение в текст романтического принципа двоемирия, когда мир сухопутный является привычным и повседневным для всех людей, а Океан (как и всё, что связано с водой), представляет собой нечто непостижимое человеческому сознанию, что-то *фантастически манящее* и необыкновенно притягательное: «Но лишь в бескрайнем водном просторе пребывает высочайшая истина, нескончаемая, как Бог, и потому лучше погибнуть в ревущей бесконечности, чем быть с позором вышвырнутым на берег, пусть даже он сулит спасение» [5, 153]. Из этого следует, что мир океанский противопоставлен миру суши, как фантастическое противопоставлено повседневному. Именно поэтому Измаила влечёт океанский простор, и он ищет способа развеяться от пустоты повседневности.

Измаил притягивает к себе всё необычное, он является в некотором роде его катализатором. Поэтому неслучайно, что он так сдружился с туземцем Квикегом, которого можно отнести к элементу необыкновенного в романе. В Квикеге для нормального человека необыкновенно всё – его тело испещрено татуировками, его религия – язычество, которое недоступно восприятию обычного человека: Квикег молится фигурке божка Йоджо, в романе изображено многодневное молчание Квикега в Рамадан; также та ситуация на корабле, когда он смастерил себе гроб, на котором хотел спуститься в океан, чтобы умереть. Становится ясен и подсознательный страх Измаила в гостинице Нью-Бедфорда, страх ожидания своего соседа Квикега, ведь страх – это первейший элемент для возникновения необыкновенного.

Два героя поступают на корабль «Пекод», который вводится в текст как нечто необычное, выходящее за рамки обыденного восприятия: «быть может, вам и приходилось в жизни видеть всевозможные редкостные морские посудины (...) но *можете мне поверить*, никогда не случалось вам видеть такую удивительную старую посудину, как этот вот удивительный "Пекод"» - слово «удивительный» не случайно два раза повторяется; рассказчик специально обращает внимание, что судно это не похоже ни на одно другое. В рамках категории фантастического корабль можно считать элементом чудесного, - это то, что нам, читателям, никогда не приходилось видеть (как упоминавшаяся выше птица Рух). Получается, что всё, встречающееся на пути Измаила, включая судно, настраивает его на фантастическое плавание.

Главный герой романа, капитан этого судна – Ахав, представляет собой наиболее детально проработанный фантастический персонаж, который при более широком рассмотрении проявляет себя и как просто *необыкновенный* человек: например, фраза помощника Стабба: «Заметь, я предупредил тебя: Ахав – человек незаурядный» [5, 128], или в другой главе: «Странно, очень странно, да и он сам тоже странный, (...) Стаббу никогда ещё не случалось плавать с таким странным капитаном». [5, 172]. Часто Ахав представлен и в чудесном свете, например: «Ибо Ахав был хан морей, и бог палубы, и великий повелитель левиафанов» [5, 173] (на основании *гиперболического чудесного*), но самым важным в его определении является самое первое упоминание об Ахаве в тексте, принадлежащее капитану Фалеку: «Я сам не знаю толком, что с ним такое» [5, 127].

«Не знаю толком» - это и есть то самое колебание, которое вместе с отпущенной ремаркой передаётся и читателю, он чувствует, что за именем Ахава скрывается очень много таинственного. А колебание - это «первое условие фантастического» [2, 30], что и служит основанием для причисления Ахава к группе «фантастических» персонажей: «древние матросские поверья, вечно живущие фантастические вымыслы, (...) придали старцу в глазах окружающих сверхъестественную силу проницательности» [5, 168]; Ахав получает из уст окружающих совершенно удивительные определения: «Глаза у него – словно два ружейных дула!» [5, 172], «стоял (...) Ахав, словно распятый на кресте» [5, 169], «был словно приговорённый к сожжению заживо, в последний момент снятый с костра» [5, 167], а говорил Ахав в одной из сцен с «каким-то жутким, *нечеловеческим* рыданием в голосе» [5, 207] – всё это, и создаёт безусловно фантастический образ Ахава, образ человека с отпечатком иного, запредельного мира.

Но «фантастичность» Ахава этим не исчерпывается – важнейшей его особенностью является порождение фантастического. Почти как Измаил «притягивается» ко всему необыкновенному и причудливому, так и Ахав «порождает» фантастическое, является его продуцентом. Например, в главе XXXVI «На шканцах», одной из наиболее напряжённых и драматичных во всём романе, Ахав впервые заговаривает о настоящей цели этого плавания – ките Моби Дике.

Ахав принимается пылко говорить, и в конце, в ходе некоего ритуала, матросы передают по кругу чашу и приносят торжественную клятву следовать за Моби Диком. Измаил же говорит следующее: «Казалось, своей чудовищной волей он пытался *передать им ту огненную страстность*, которая скопилась в (...) его собственной (...) жизни» [5, 210]. Однако речь здесь идёт не только о том, что Ахав просто хотел всеми

силами заставить команду следовать за собой, ведь подобное упоминается и в главе ХLI «Моби Дик»: «Извне пришло ко мне и овладело мною всемогущее мистическое чувство: неутолимая вражда Ахава *стала моею*» [5, 220]. Подчёркивается здесь именно то, что капитан Ахав является неким проводником таинственных сил. И в этом отношении также показателен эпизод с помощником Стаббом, получившим от Ахава пинок, и рассказывающим на следующий день о фантастическом сне, который он увидел: «...мне приснилось, будто наш старик дал мне пинка своей костяной ногой; а когда я попробовал дать ему сдачи (...) у меня просто чуть нога не отвалилась. А потом вдруг гляжу – Ахав стоит вроде этакой пирамиды...» [5, 174] – это ещё одна иллюстрация того, как проявляет себя на других фантастическая природа Ахава.

И последним указанием в романе на продуцирование фантастического является такое описание Ахава в XXXVI главе, когда он готовился призывать команду к охоте на Моби Дика: «И так полон был Ахав своей мыслью, что при каждом его привычном повороте (...) казалось, видно было, как эта мысль поворачивается вместе с ним и вместе с ним опять принимается шагать» [5, 205]. В следующей же главе, в монологе Ахава, объясняется, что за мысль следует за ним: «Белый, мутный след *тянется* у меня за кормой, бледные волны, побледневшие щёки – *всюду, где б я ни плыл*» [5, 212]. Следовательно, можно считать правомерным утверждение о том, что этот белый след и следовавшая за Ахавом мысль есть порождение им фантастики вокруг себя. А порождение фантастики в обозначенном контексте «необыкновенного» – «фантастического» и «чудесного» представляет собой наличие постоянных колебаний относительно самого Ахава и ситуаций, которые происходят на корабле.

Наиболее яркой сценой можно считать явление на небесах и на корабле огней Святого Эльма. Исходя из теории хаоса и порядка в романе, совершенно очевидно, что это порождение рук Ахава, когда он разбил квадрант, указатель морского пути. При описании мерцающих огней, появившихся на небе и парусах, в тексте совершенно явно указано, что это – явление *фантастического* порядка: «охваченная ужасом команда сгрудилась на баке, и в бледном свечении глаза у всех *блестели*, точно далёкие созвездия. В этом *призрачном* свете (...) торс Дэггу, *словно втрое возросший против своих действительных размеров...* (...) а татуировка на теле Квикега в этом *колдовском свете* горела *синим адским* пламенем» [5, 534]. Ахав в этой сцене выступает с преисполненными силы монологами, обращениями к пламени, и в, частности, усматривает родство пламени с тьмой, и своё – с пламенем: «Ты свет, но ты возникаешь из тьмы; я же тьма, возникающая из света, из тебя!» [5, 536]. Вся ситуация могла бы

рассматриваться как чудесная, если бы Мелвилл не описал в начале главы процесс установки на корабле громоотводов и читателю не было известно, что огни Святого Эльма иногда появляются в открытом море, и описание их в романе – не уникальный случай. Таким образом, колебания читателя: «верить ли в это как в чудо и знамение успеха поимки Кита?» оформляют этот эпизод как фантастический.

В последней главе «Погоня, день третий» представлены элементы, которые являют собой экзотическое чудесное: «А там вдали с подветренной стороны (...) Как там, должно быть, сейчас хорошо! В той стороне, верно, лежит путь, ведущий куда-то, к каким-то небывалым берегам, покрытым рощами, ещё роскошнее пальмовых. (...) Туда держит путь белый кит...» [5, 590]. Действительно, кит в романе соответствует специфике этого элемента – в нём с удвоенной силой проявляется *гиперболическое чудесное*, ведь Моби Дик не только кит как огромное из всех млекопитающих, но, судя по тексту, он отличается и среди китов «чрезвычайной величиной и свирепостью», что опять же служит подтверждением поговорки «У страха глаза велики».

Экзотическое чудесное также получает своё воплощение в образе кита. Начиная с того, что он *по своей природе* необычен, т.е. одарён неестественной для китов белизной кожи, и заканчивая тем, что в умах людей он ассоциируется с таинственным и непонятным чудовищем: «Но даже если откинуть сверхъестественные свойства, в земном облике этого чудовища, в его неборимом норове остаётся довольно силы, чтобы потрясти человеческое воображение» [5, 225].

Моби Дику в романе посвящена отдельная глава, в которой кит представлен в свете чудесного: «Всевозможные ужасные слухи только преувеличивали и сгущали то истинное, что было в рассказах о столкновениях с Моби Диком. Ведь любое удивительное и страшное событие неизменно даёт почву для возникновения всевозможнейших невероятнейших слухов...» [5, 221]. Таким образом, основанием для боязни Моби Дика является то, что его почти никто не видел, свидетельства о потопленных им кораблях и о необыкновенной злобе, широко прославившей его.

А самое важное, что среди людей суеверных об этом чудесном существе ходили слухи, что «он вездесущ, и что в одно и то же время его видели в разных широтах» – это и есть та его особенность, которая выделяет Моби Дика как чудеснейшее *существо*, которому подвластно даже время и пространство, выделяет его как *создание* иного мира.

В восприятии людей он больше, чем неразумное животное, напротив, в тексте говорится: «в Белом Ките тем не менее видели столько адской преднамеренной

свирепости, что всякую причинённую им смерть и всяческое увечье считали чем-то большим, нежели просто игрой неразумных сил» [5, 225].

И несомненно, что образ Кита вписывается в трактовку чудесного Тодоровым - необыкновенные свойства Кита не «снимаются» никакими рациональными объяснениями и толкованиями – хотя учёные стараются объяснить его вездесущность «тайной подводных течений», но матросы тем не менее суеверно поговаривают, что он ещё и бессмертный, «поскольку бессмертие – это всего лишь вездесущность во времени» [5, 224]

Таким образом, именно по причине своей загадочности, уникальности, и непостижимости для человеческого восприятия Моби Дик и причислен к категории образов чудесного характера.

Всё необычное, чудесное и фантастическое часто привлекало внимание авторов художественных произведений на протяжении всей истории мировой литературы. Категория фантастического является неотъемлемым элементом художественного творчества и по-разному представлена в различные периоды развития мировой литературы. Роман Мелвилла «Моби Дик» можно считать одним из ярких примеров проявления категории фантастического в романтической художественной системе. Фантастическое присутствует в романе на всех трёх уровнях (в терминах теории Тодорова) – «необыкновенное» (Измаил и Квикег), «фантастическое» (капитан Ахав и сопряжённые с ним фантастические элементы) и «чудесное» (Моби Дик, суеверия и предсказания), а нарратив Измаила создаёт наиболее полное погружение читателя в текст, возводя читающего в ранг непосредственного участника сверхъестественных событий.

Список литературы:

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 1600 стб.
2. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
3. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.

4. Торп У. Герман Мелвилл. / Литературная история Соединенных Штатов Америки (в 3 томах): пер. с англ. – М. : Прогресс, 1978
5. Мелвилл, Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Моби Дик, или Белый Кит: Роман – Л.: Художественная литература, 1987. – 640 с.

Куракина М. В.

Научный руководитель: Кузнецова Т. С.

УрФУ им. Б.Н.Ельцина (Екатеринбург)

«СКИТАЛЕЦ» И «МОРЕСТРАННИК» КАК ХРИСТИАНСКИЕ ЭЛЕГИИ НОВОЙ ЭПОХИ

Памятники древнеанглийской аллитерационной поэзии представляют собой не только подлинные литературные шедевры, они очень интересны и с точки зрения философских смыслов, которые помогают нам глубже понять идеи людей того времени, и, тем самым, приближают к древней эпохе. Почти вся поэзия англосаксов безымянна и не датирована. Большая часть её обращена к глубокому прошлому, будь то героическое прошлое или прошлое христианской истории. К исконным жанрам древнеанглийской поэзии относят героическую поэзию, а также, с некоторыми оговорками, заклинания и гномические стихи. К более новым жанрам принадлежат произведения христианского содержания и стихи, в которых преобладает лирическое начало; нередко то и другое оказывается неразрывно связанным. К ним и относят такие элегии, как «Морестранник» и «Скиталец». Эти стихотворения представляются некоторым нетипичными для жанра элегии, поскольку в них сильнее, чем в других причисляемых к элегиям стихотворениях, выражен христианский элемент. Кроме того, в них отсутствует индивидуализация героя, точно герой всех элегий – один и тот же человек. Чувства носят обобщенный характер. В этом и состоит одна из особенностей древнеанглийской поэзии – отсутствие четких жанровых границ. Единство формы всей древнеанглийской поэзии и ускользающее от отчетливых жанровых определений многообразие ее содержания – таковы проблемы, от понимания которых зависит и общий взгляд на сущность этой поэзии, и истолкование ее отдельных памятников.

Элегии «Скиталец» и «Морестранник» принадлежат Эксетерскому кодексу.¹ Элегии датируются в пределах 9-10 столетий. В большей или меньшей степени они восходит к эпохе «Беовульфа», самой знаменитой из англосаксонских поэм. Исследователи обычно указывают на родство данных элегий, основываясь на их

¹ **Эксетерская кодекс** (Эксетер, Кафедральная библиотека) – это общепринятое название, данное одному из самых крупных собраний древнеанглийской поэзии, в котором содержится примерно одна шестая часть от всего сохранившегося фонда. Тексты, как светской, так и религиозной тематики, являют собой замечательный срез поздней Англо-Саксонской поэтической культуры, включающие наиболее известные произведения как «Морестранник», «Скиталец», «Плач жены», так и другие тексты, так называемые «песни опыта».

сходной тематике. И действительно, в обеих элегиях перед нами предстает образ одинокого героя, скитающегося по необозримой морской пустыне² :

МОРЕСТРАННИК	СКИТАЛЕЦ
Быль пропеть я о себе могу, повестить о скитаньях как на пути многодневном не раз безвременье, нередко в сердце горе горькое и не невзгоды всякие знал в челне я, многих скорбей обители, качку морскую, <...>	Кто одинок в печали, тот чаще мечтает о помочи господней, когда на тропе далекой, на морской, незнакомой с тоскою в сердце он меряет взмахами море ледяное, <...>

И «Скиталец» и «Морестранник» рассказывают о тяготах морского пути, о лишениях и невзгодах, которым несть числа в их несчастной жизни. Оба они безнадежно одиноки и терзаемы призраками благополучного прошлого. Оба произведения как бы делятся на две части: повествование о славном ратном прошлом в «Скитальце» и рассказ о спокойной и сытой жизни на суше в «Морестраннике» (однако это мифическое счастье давно существует лишь в памяти обоих героев):

МОРЕСТРАННИК	СКИТАЛЕЦ
...ибо нет под небом столь знатного человека, столь тороватого и отважного смолоду, в деле столь доблестного, государем столь обласканного, чтобы он никогда не думал о дальней морской дороге, <...> ...ни арфа его не радует, ни награды в застолье, ни утехы с женой, ни земное веселье и ни что другое, <...>	...но озябший телом, он вспомнит, мучаясь, молодость ратную и подарки в застольях государя-златоподателя, и как был он его любимцем; <...> ...убита радость; <...>

Этим картинам противопоставляются иные – суровые пейзажи настоящего, в котором, однако, герои обрели мудрость через смирение со своей участью:

МОРЕСТРАННИК	СКИТАЛЕЦ
...холод прокалывал	...но ото сна очнувшись,

² Здесь и далее поэтический перевод приводится по изданию «Древнеанглийская поэзия». М.: Наука, 1982. – 320 с.

<p>ознобом ноги, ледяными оковами мороз оковывал, и не раз стеноло горе в сердце горячее, голод грыз утробу в море души измученной, <...> ...муж-изгнанник, вдали от соотчицей льдом одетый, градом избитый, ни единого звука, лишь студеной валов я слышал гул в непогоду, <...></p>	<p>вновь видит он, сирота-скиталец, темные волны и как, воспаряя на крыльях, ныряют морские птицы, и с неба снег, и со снегом дождь; и с новой силой стонет старая рана – память о павшем; <...></p>
--	---

Обратимся к философии в древнеанглийской поэзии, в частности к представлениям о жизни и смерти. Общее в этих представлениях одно: для отдельного человека время не кончается со смертью, оно обладает прочностью. Вера в загробную жизнь не причина, а следствие представления о прочности времени. И раз время едино и прочно, то и смерть не так уж опасна, ибо время не кончается со смертью. Смерть гораздо опаснее для человека, если пропасть лежит между временем в природе и временем в индивидуальном опыте, то, что было, и то, что будет, не существует, настоящее – единственная реальность, и оно – лишь миг, и сознание изолировано в нем, и нет у времени никакой прочности. [Стеблин-Каменский 1984: 105-119].

Именно эти идеи встречаем мы в древнеанглийских элегиях. Они соответствуют взглядам людей нового времени: непрочность времени и ненадежность положения человека во времени как лейтмотивы произведений. Все, что существует в настоящем, – сиюминутно и подвержено гибели, счастье непрочно, ничто не вечно. Вечен лишь Господь, и дом Небесный, где будет даровано страдальцу блаженство в награду за испытания, выдержанные с честью. Время потеряло свою прочность, оно оборвалось для героев элегий, суровое настоящее встало перед ними во всем своем безысходном отчаянии, и герои оказались отрезаны и изолированы во времени. Что касается всемогущего Рока, то он также трактуется с точки зрения религии, что наше будущее предначертано Создателем. Люди должны стремиться к смерти, ибо только она дает несчастным душам успокоение, потому и ждать ее следует скорее с радостью, чем с ужасом. С точки зрения событийности, вновь подчеркивается уникальность элегий как произведений древнеанглийской литературы, которая относится к древнегерманской литературе, однако здесь все события остались в прошлом, и нет даже описаний этих событий как таковых.

Герои обеих элегий четко сознают, что земное счастье бrenно и мимолетно. Здесь отчетливо слышен христианский мотив элегий. И даже героический мир, что в древних эпосах видится идеалом, становится лишь одним из прочих миров, коим суждена неизбежная погибель. Однако между героями «Скитальца» и «Морестранника» существует важное различие. Морестранник сам избрал свою стезю, еще пребывая на суше, он осознал необходимость другого пути для себя. Это религиозный фанатик, он неистовствует в своем благородном чувстве, в глубине души он презирает мелочность сухопутных обывателей и их жалкие заботы. Они кажутся ему слепцами, позабывшими свой истинный долг. Он провозглашает страх перед господом, предрекает наступление «божьей грозы» и проповедует кротость.

Герой же «Скитальца» изначально – совсем другое дело. Он невольно лишился своей радостной жизни, потеряв сюзерена и товарищей в битве, и не смог найти себе пристанища в неприютном мире. За годы вынужденных скитаний он обретает житейскую мудрость и кротость, к которой призывает герой «Морестранника». Вот она, мудрость истинного христианина. Герой осознал бrenность человеческого бытия, и мудрость его облегчает боль невозвратимой потери. В сущности, такая метаморфоза подтверждает теорию героя «Морестранника» - только в скитаниях и лишениях может человек познать суть своего бытия:

МОРЕСТРАННИК	СКИТАЛЕЦ
<p>...я дорожу блаженством, а не жизнью мертвой, здесь преходящей, – ведь я не надеюсь, что на земле сей благо продлится вечно; <...> Уже не стало на земле величья: <...> Божья гроза настанет, земь перевернется; <...> ...дурень, кто владычного не страшится, – придет к нему смерть нежданная; блажен, кто в жизни кроток, – стяжает милость Божью. <...></p>	<p>Всю страну земную не минует погибель! судьба изменчива в мире поднебесном: здесь и злато не вечно, и друзья здесь не вечны, человек здесь не вечен, родовичи не вечны. <...> "Блажен, кто стережет свою веру, ибо жалобам муж не должен всем предаваться сердцем, коль сам он в себе не сыщет, как ему исцелиться в скорби; добро тому, кто взыскует помощи господней на небе, где обеспечена всем людям защита".</p>

В элегиях – два побега от реальности, с той лишь разницей, что в «Скитальце» герой потерял столь дорогое ему человеческое общество невольно, морестранник же добровольно ушел от мира. Однако и скиталец в итоге приходит к той же жизненной

мудрости, о которой нам говорит морестранник – все тлен, все искусственно в мире людей, и лишь Бог и дом Небесный есть дом настоящий и вечный. Только к Богу можно испытать настоящую, преданную любовь, ибо только Бог никогда не покинет и не предаст, а ни один человек такой любви не заслуживает. В обеих элегиях превалирует мотив пути – в буквальном смысле это морское путешествие, а в смысле духовном – путь человека к Богу через великие страдания, ибо только через страдания возможно очистить свою душу и познать Отца Небесного. Герои элегий отказываются от общества, и пусть скиталец не желал этого, но он видит, что нигде более не обрести ему дома, и он также приходит к совершенной любви – любви к Богу. Высота и сила духа героев данных элегий в том, что они выше людей обычных, потому что сумели подняться над обыденностью и познать истинную Любовь. И именно ради неё они и терпят невзгоды. Таким образом, эти элегии не столько об одиночестве и страданиях, сколько о главной, вечной теме – о Любви, здесь – идеальной. Такой, какой не может быть на земле, и которая невозможна между людьми. Данные элегии не повествуют о героическом прошлом, как это было принято в эпической традиции, они призваны донести до слушателей новое христианское мироощущение, потому мы можем отнести эти произведения к новому времени.

Список литературы:

1. Древнеанглийская поэзия. М.: Наука, 1982. - 320 с.
2. Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов. // Древнеанглийская поэзия. - М.: Наука, 1982. - С. 171-232
3. Стеблин-Каменский М. И. Может ли время быть прочным и что такое смерть? // Мир саги. Становление литературы. – Ленинград: Наука, 1984 г. – С. 105-119
4. Jackson P. Exeter Book. The Literary Encyclopedia. Access published online on 6 Jun, 2003. The Literary Dictionary Company. Режим доступа: <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=5241>
5. “The Wonderer” and “The Seafarer”, and the old English conception of the soul. The Modern Language Review, Vol. 55, No. 1. First published in January, 1960. Режим доступа: <http://www.jstor.org/pss/3720328?cookieSet=1>

Рукавичникова М. В.
Научный руководитель: Летова И. А.
УрФУ (Екатеринбург)

ЛИЧНОСТЬ И ПРИЕМЫ ЕЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ В «ИСТОРИИ О МИХАИЛЕ И АНДРОНИКЕ ПАЛЕОЛОГАХ» ГЕОРГИЯ ПАХИМЕРА

В произведении Георгия Пахимера (византийского автора середины XIII — начала XIV вв.) в центре внимания находится личность императора Михаила VIII Палеолога. Для представления индивидуальных черт царя историк использует несколько приемов.

Один из них — характеристика внутреннего мира героя. Мысли, переживания василевса передаются различными способами. Во-первых, автор включает в повествование внутренние монологи государя, которые представляют собой прямую речь, обращенную к себе, введенную через придаточное предложение. К примеру, когда на Михаила ополчился действующий на тот момент император Феодор, Палеолог «сам с собою размышлял, что это вздумалось царю, только что отправив меня, опять возвращать с бесчестьем? Отчего это, удостоив меня письменно сочувствия и не только великодушно забыв о моих поступках, но и вверив мне важное дело военачальника, он теперь берет свое слово назад и осуждает меня как бы в дознанных уже преступлениях?» [Пахимер 2004: 24 — 25]. В тексте встречаются также рассуждения монарха, переданные без употребления прямой речи. Планируя сближение с болгаринном Лаханой, державный долго рассматривал плюсы и минусы такого контакта. Георгий Пахимер отмечает: «Но при этом подумал он о непостоянстве счастья, которое иногда благоприятствует до крайности, а иногда, склоняя весы в другую сторону, отнимает и то, чем владел человек издавна <...>. Размышляя таким образом, царь сильно заподозрил счастье Лаханы в том отношении, как бы не отняло оно своих даров скорее, чем дало их <...>. Переворачивая такие мысли в голове, стал он советоваться со своими приближенными» [Там же: 273].

Во-вторых, автор приводит высказывания императора, причем не только торжественные речи, но и фразы, произнесенные в кругу близких людей. Историк вставляет слова Михаила, сказанные им брату своей тещи: «Я царствую <...>, а мне для удовлетворения всех домашних нужд можно употреблять три монеты» [Пахимер 2004: 53]. Пахимер цитирует тираду василевса, обращенную к ритору Оловолу: «Ты всегда

неприятен царю и постоянно меняешься в своих мыслях – не по какой другой причине, а только по своей ко мне ненависти, которая написана у тебя на носу, напоминая тебе о понесенном наказании» [Там же: 247]. Автор показывает рассуждения государя о необходимости ослепления Котаницы, военачальника «возмутившихся трибаллов» [Там же: 295]: «Человеку злему зло и мерещится, думал царь и говорил это не по предсказанию оракула, а по естественной предусмотрительности. Кто пробовал разбойничать, тот никогда не привыкнет подчиняться распоряжениям другого» [Там же: 310].

Включение внутренних монологов, рассуждений, высказываний императора позволяет Георгию Пахимеру воссоздать уникальную личность правителя, его психологию.

Еще один прием — прямая авторская характеристика, содержащая, как правило, негативную оценку. Историк говорит о василевсе: «Хитростью его замыслов и льстивостью нрава все были <...> уловлены» [Там же: 54]. Михаил Палеолог болезненно тщеславен. Он постоянно боится стать предметом «поношения и смеха» [Там же: 266]. Такое честолюбие, соединенное с постоянным страхом за свою власть, привело к тому, что царь «поддался ужасной подозрительности — в той мысли, что он тотчас испытает бедствие, если хоть немного ослабит свою внимательность» [Там же: 58]. Подозрительность же рождала частые вспышки ярости, направленные на любого, кто смел противоречить. Император жестоко наказывает тех людей, которые дали малейший повод для сомнений. «О том, что <...> сделано им, стоит описать не чернилами, а слезами. Исступленный дикими мыслями и подозрениями, он производил ужасы» [Там же: 301]. «Царь дошел тогда до такой раздражительности, что едва только доносили ему, что такой-то возмутился, за доносом тотчас же следовала казнь: он верил всякому, кто ни говорил, основываясь на подозрениях, будто на достаточных свидетельствах против подданных» [Пахимер 2004: 305], — так описывает ситуацию историк.

Прямые оценочные характеристики показывают основные черты характера монарха и проясняют авторскую позицию: Георгий Пахимер негативно относится к человеку, о котором идет речь.

Кроме того, средством представления государя является антитеза. Наиболее часто противопоставляется внешнее: слова, поступки царя — и внутреннее: его тайные помыслы и корыстные интересы, которые на самом деле стоят за делами. Например, только придя к власти, император «выдавал все нужное, вменяя себе в честь выдавать

больше надлежащего, и поступал таким образом, снаружи – под предлогом необходимости, а внутренне – с лукавою целью ослепить глаза духовенства подарками и приобрести его расположение» [Там же: 54]. Посылая жен и детей союзника под конвоем в Никею, казалось бы, «для того, чтобы обеспечить их безопасность» [Там же: 90], Михаил VIII хлопотал «на самом-то деле <...> о безопасности султанской свиты, чтобы обезопасить самого султана, чтобы, то есть, удержать его от бегства» [Там же: 90 — 91]. «Водя с собой султана и окружая его надлежащими почестями» [Там же], василевс «прикрывал этим свой поступок» [Там же]. Когда правитель говорил с иереями об избрании нового патриарха, то «как будто бы ничего не знал и не предполагал в своих мыслях никого готового. Епископы, не подозревавшие тайных пружин, мыслившие о деле поверхностно, износили из сердца мнение в пользу то того, то другого. Но тем, которые глубже проникали в ум державного и угадывали его мысли, казался один только способным предстоятельством и приятным царю» [Там же: 193]. Государь не дал своим приверженцам растерзать ритора Оловола «как бы по человеколюбию» [Там же: 247], однако после оказалось, что монарх лишь отложил свою месть до более удобного случая и впоследствии подверг этого человека «жестоким и бесчеловечным пыткам» [Там же].

Противоречивость, антитетичность личности Михаила VIII автор подчеркивает с помощью метафор. Георгий Пахимер говорит о правителях, которые представляют «один вид царственных лиц» [Пахимер 2004: 124], скрываются под маской, и потому вынуждены благодетельствовать всем, чтобы избежать народного упрека и разоблачения. Автор переходит к этому рассуждению от описания благих поступков действующего василевса и, очевидно, под императором-маской подразумевает именно его, таким образом метафорически описывая лицемерие царя, противопоставляя образ идеального правителя реальной личности Палеолога. Двуличие и изворотливость государя выступают во фразе патриарха Арсения, с помощью которой он описывает василевса, употребляя метафору: «Я пустил за пазуху голубя, сказал он, а этот голубь превратился в змею и смертельно уязвил меня» [Там же: 137]. Историк отмечает: «Этими двумя противоположными животными характеризовал он одного и того же царя, указывая тем <...> на душевные свойства» [Там же].

Используя антитезу и метафоры, автор выделяет доминанты личности Михаила VIII: лицемерность, хитрость, изворотливость.

Эти ключевые черты также проявляются в подробно описанных отношениях государя с окружением. Примерами служат эпизоды, в которых рассказывается о влюбленности императора и его конфликте с патриархом.

Событийное содержание первого фрагмента таково: царь Михаил влюбляется в знатную женщину по имени Анна и всячески пытается добиться ее, но она презирает его любовь и не считает «похвальным или приличным» [Там же: 120] становиться «наложницей раба, хотя теперь он и достиг царской власти» [Там же]. Василевс, поглощенный страстью, выстраивает сеть «благовидных предлогов» [Там же], объясняющих необходимость его развода с первой супругой и женитьбы на Анне нуждами государства. Однако о замысле Михаила становится известно августу Феодоре, которая в отчаянии обращается к патриарху. Георгий Пахимер приводит угрозы иерарха церкви отлучить монарха, который «бесстыдно посягает на целомудрие, хочет попрасть законы» [Там же: 121], от церкви «как член уже согнивший и не понимающий врачевания» [Там же]. Государь вынужден отступить.

Еще один эпизод, где проявляется натура Михаила VIII – это его попытка снять с себя отлучение от церкви, которое все-таки было осуществлено за ослепление законного наследника престола. Правитель приглашает патриарха на литургию и, проявив хитрость, устраивает все так, чтобы тот не мог не разрешить его от уз. Но Арсений угадывает замысел государя и обращается к нему со словами: «Зачем ты так лукаво крадешь благословение и, будучи человеком, обманываешь Бога? Это и незаконно, и бесполезно. <...> Хорошо ли так поступать царю, желающему царствовать по законам?» [Пахимер 2004: 168]. Далее историк отмечает, что василевс «как ни раздражен был <...> таким оскорблением, однако ж, притворился великодушным» [Там же].

Приведенные эпизоды содержат непосредственное описание лицемерных речей и поступков Палеолога, а также оценки, данные ему другими персонажами: раб, «хотя теперь и достиг <...> царской власти» [Там же: 120], «член согнивший и не понимающий врачевания» [Там же: 121], лукавый нарушитель божьих законов.

Описание взаимодействия героя с другими людьми дает автору возможность углубить и объективировать образ, показать, каким было восприятие монарха.

Итак, для характеристики личности императора Георгий Пахимер использует комплекс художественных приемов, которые позволяют наиболее полно описать правителя. Включение в текст внутренних монологов, цитирование высказываний, приведение рассуждений василевса дает возможность в подробностях показать его

внутренний мир. С помощью второй группы приемов: прямого называния душевных качеств, антитезы, метафор, внимания к отношениям с окружающими писатель выделяет основные черты характера героя: двуличность и хитрость.

Список литературы:

1. Пахимер Георгий. История о Михаиле и Андронике Палеологах. Рязань, 2004.

ЛОГИЧЕСКИЕ НОВЕЛЛЫ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО И ДЕТЕКТИВНЫЕ РАССКАЗЫ АРТУРА КОНАН ДОЙЛА: СТАНОВЛЕНИЕ КАНОНА ДЕТЕКТИВНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В данной статье мы попытаемся выделить основные жанровые особенности так называемых «логических новелл» («рациоцинаций») Эдгара Аллана По с точки зрения эстетики детектива, а также, проведя их сравнительный анализ с детективными рассказами Артура Конан Дойла, доказать генетическую связь между ними.

Говоря о характерных чертах логических новелл Эдгара По в контексте эстетики детектива, обратимся, во-первых, к системе персонажей. Как можно заметить, главными героями неизменно являются гениальный сыщик С.-Огюст Дюпен и герой-рассказчик, его менее одаренный друг. Такое сочетание не случайно и является ключевым моментом при читательском восприятии произведений.

Основное внимание сосредоточено на личности сыщика и ходе его мыслей. Автор подчеркивает исключительность Дюпена, его уникальные аналитические способности, изобретательность: «примечательные особенности мышления моего друга» [5: 75], «аналитический талант шевалье принес ему славу провидца» [5: 76]. Его индуктивный метод мышления четко проявился в каждой логической новелле: «Вот обрывок ленты, посмотрите, как она засалена, да и с виду напоминает те, какими матросы завязывают волосы <...> К тому же таким узлом мог завязать ее только моряк, скорее всего мальтиец» [5: 66].

Но именно одаренность героя мешает читателю напрямую воспринимать его логику, недоступную обычному человеку со стандартным интеллектом. Отсюда и возникает необходимость ввести в повествование некоего героя-идентификатора, несущего рецептивную функцию. Им и становится герой-рассказчик, образ мыслей которого понятен читателям, так как его умственные способности далеки от гениальности Дюпена, и он периодически дает неверные трактовки фактов: «В таком случае, – сказал я, – вы исходили из неверной предпосылки: письмо не спрятано в особняке, как вы полагали» [5: 150] (в то время как письмо было спрятано именно там). Поэтому рассказчик выступает посредником между сыщиком и читателем, комментируя действия и рассуждения Дюпена со своей позиции обычного человека и

восхищаясь им и его способностью делать сложные умозаключения: «Поразила меня и обширная начитанность Дюпена» [5: 35], «я не мог не восхищаться аналитическим дарованием Дюпена» [5: 36]. Через него автор облегчает наше восприятие. Не случайно в новеллах не дается имя рассказчика, который становится как бы абстрактным образом, удобным для идентификации.

Как можно заметить, система персонажей у Конан Дойла вполне соотносится с системой персонажей у По. Уникального сыщика Шерлока Холмса неизменно сопровождает его друг, с которым они вместе снимают квартиру на Бейкер-стрит, – доктор Ватсон, играющий роль идентификатора, хроникера событий. Точно так же, как и у По, великий детектив обладает незаурядными умственными способностями, позволяющими ему анализировать мельчайшие детали любого события и строить длинные логические цепочки: «Во-первых, когда вчера вечером мы вернулись из клуба, впадинка между указательным и большим пальцами на вашей левой руке была выпачкана мелом; во-вторых, всякий раз, когда вы играете на бильярде, вы натираете эту впадинку мелом, чтобы кий скользил у вас в руке; в-третьих, вы играете на бильярде только с Сэрстоном; в-четвертых, месяц назад вы мне сказали, что Сэрстон предложил вам приобрести совместно с ним южноафриканские ценные бумаги, которые поступят в продажу через месяц; в-пятых, ваша чековая книжка заперта в ящике моего письменного стола, и вы не попросили у меня ключа; в-шестых, вы не собираетесь вкладывать свои деньги в южноафриканские бумаги» [2: 56].

Стоит отметить, что сходство Холмса с Дюпеном из новелл По подчеркивается еще и тем, что в детективе «Этюд в багровых тонах» имеется прямое сравнение с последним: «– Послушать вас, так это очень просто, – улыбнулся я. – Вы напоминаете мне Дюпена у Эдгара Аллана По. Я думал, что такие люди существуют лишь в романах» [3: 19].

Надо сказать, что постоянная система персонажей у Конан Дойла включает в себя, кроме Холмса и Ватсона, полицейских из Скотланд-Ярда. Они введены как антиподы главного героя, в большинстве случаев не способные к правильному толкованию улик и фактов, связанных с расследуемыми преступлениями, лживые, но при этом чрезвычайно самоуверенные и тщеславные. Например, в «Этуде в багровых тонах» и Лестрейд, и Грегсон направились по ложному следу, хотя оба были уверены, что смогут раскрыть дело и ощутить свое превосходство над Холмсом.

В конце концов гениальный сыщик в очередной раз демонстрирует полицейским свои незаурядные способности, и они признают свой провал («Мы оба

пытались найти разгадку, и оба ошиблись» [3: 56]), что не мешает им присвоить заслуги Холмса. Не случайно Холмс говорит: «...что бы ни случилось, Лестрейд и Грегсон всегда останутся в выигрыше! <...> Если убийцу поймают, то исключительно благодаря их стараниям; если он удерет – то несмотря на их старания» [3: 44].

Присутствие таких персонажей в детективах – одно из средств подчеркнуть исключительность, гениальность Шерлока Холмса путем антитезы.

Эти образы у Конан Дойла схожи с соответствующими образами логических новелл По, у которого официальные следственные органы в лице префекта Г. также не отличаются умом и сообразительностью, необходимыми для расследования сложных преступлений: «Найдется немало школьников, которые умеют рассуждать гораздо последовательнее, чем он» [5: 153].

В детективах Конан Дойла труп играет роль некоего реквизита, условия начала расследования. У автора нет цели вызвать сожаление к жертве, поэтому нередко он пытается «снизить» ее образ в глазах читателя, описывая убитого как человека непорядочного и аморального. В качестве примера можно привести описание Дреббера из «Этюда в багровых тонах», данное миссис Шарпаньте, хозяйкой пансиона, где он остановился: «У него были дурные привычки, и вел он себя довольно грубо. Когда они приехали, он в первый же вечер сильно напился, и если уж говорить правду, после полудня вообще не бывал трезвым. Он заигрывал с горничными и позволял себе с ними недопустимые вольности. Самое ужасное, что он вскоре повел себя так и с моей дочерью Алисой...» [3: 48].

Эдгар По данный прием не употребляет. В его логических новеллах можно явственно различить жалость к жертвам: «Представьте себе, как мертвое тело заталкивали в трубу, и вы согласитесь, что в этом есть что-то чудовищное, что-то несовместимое с нашими представлениями о человеческих поступках» [5: 62]. Автор неоднократно подчеркивает аморальность, гнусность совершенных преступлений: «столь гнусные преступления» [5: 85], «это гнусное преступление» [5: 92], «низкое намерение» [5: 117].

Логические новеллы имеют специфическую композицию. Новелла «Убийства на улице Морг» начинается со своеобразного предисловия, рассуждений рассказчика. Далее герои узнают из газет о совершенном преступлении, обстоятельства которого туманны и необычны, что ставит официальные органы в тупик. После этого Дюпен ведет свое расследование и в конце концов докапывается до истины, разоблачает преступника и поясняет другу ход своих мыслей.

«Тайна Мари Роже» также начинается с предисловия героя-повествователя о Дюпене и о преступлении. К Дюпену с просьбой раскрыть дело Мари Роже приходит префект парижской полиции Г., после чего сыщик вместе с другом читает газеты, отбирая информацию, связанную с убийством. Даже не побывав на месте преступления и не выходя из собственной квартиры, детектив с легкостью восстанавливает события, связанные с убийством, сопоставляя факты, почерпнутые из различных изданий. Все рассуждения Дюпен также излагает рассказчику.

В «Похищенном письме» к Дюпену приходит префект и просит детектива помочь ему найти письмо, украденное у некой высокопоставленной особы министром Д. и используемое им для шантажа. Сыщик выслушивает обстоятельства дела и дает совет лучше обыскать особняк министра, после чего Г. уходит. Через месяц префект возвращается после вторичного обыска, но сообщает, что письма так и не обнаружил. Сказав, что готов заплатить большую сумму денег человеку, который помог бы ему найти письмо, Г. слышит, что Дюпен его уже добыл. Детектив отдает письмо префекту и после его ухода поясняет другу свои действия и умозаключения.

Произведения Конан Дойла также имеют особую композицию, элементы которой совпадают в большинстве его детективов. Рассмотрим принципы построения композиции на примере рассказа «Три студента»:

1) Короткая предыстория, рассказанная Ватсоном (упоминание о колледже Святого Луки, где произошло преступление, давшее возможность Холмсу проявить его способности). Иногда в начале рассказа приводятся факты о Шерлоке Холмсе.

2) Получение информации о совершенном преступлении, которая заинтересовывает Холмса (к друзьям-сыщикам пришел преподаватель колледжа мистер Сомс и обратился за помощью, чтобы выяснить, кто из студентов пробрался в его кабинет и списал гранки, предназначенные для важного экзамена на соискание стипендии).

3) Расследование Холмса (сыщик осматривает кабинет и спальню Сомса, опрашивает слугу Бэннистера, заходит в комнаты трех студентов, живущих в этом же доме и намеревающихся сдавать экзамен, пытается заговорить с ними) и попытки Ватсона трактовать найденные улики и обнаруженные факты (считает самыми подозрительными индуса, нервно расхаживающего по комнате, и Мак-Ларена, нагрубившего гостям и не пустившего их к себе).

4) Разоблачение преступника (Холмс сообщает Бэннистеру, а потом Гилкристу, что он знает правду).

5) История преступления и раскрытие Холмсом хода его мыслей (детектив пересказывает ход событий, снабжая рассказ комментариями, поясняющими логику расследования). Нередко преступник сам рассказывает свою историю, а уже затем Холмс поясняет свои рассуждения.

Таким образом, основные композиционные элементы логических новелл и детективных рассказов совпадают с элементами построения детективов, подчеркнутыми рядом теоретиков, в том числе английским писателем Ричардом Остином Фрименом, а именно: постановка проблемы, расследование, решение, доказательство и анализ фактов [7: 18]. Сходства и различия в реализации общих композиционных элементов у этих двух авторов можно представить в виде таблицы:

Общий элемент сюжета	Реализация в новеллах Э. По	Реализация в рассказах А. Конан Дойла
Постановка проблемы	Дюпен читает о преступлении в газетах, либо ему сообщает об этом префект Г.	Как правило, к Холмсу приходят его клиенты, просят о помощи его знакомые или люди из Скотланд-Ярда.
Расследование	Дюпен анализирует предоставленные факты.	Холмс производит тщательный осмотр места преступления, находит улики, помогающие ему составить картину происшедшего, допрашивает людей, имеющих отношение к преступлению.
Решение	На основе собственной логики и газетных вырезок Дюпен выдвигает предположение о возможном ходе событий.	Зачастую Холмс готовит ловушку для преступника и сдает его властям.
Доказательство и анализ фактов	Детектив поясняет логику своих мыслей другу – герою-рассказчику.	

В логических новеллах существует принцип «трех вопросов», причем в разных вариантах их взаимодействия. По мнению латвийского киноведа Янины Маркулан, в «Убийствах на улице Морг» вопрос «как?» служит инструментом для ответа на вопрос «кто?». В «Похищенном письме» ответ на вопрос «кто?» дается буквально сразу, а целевым, наоборот, становится вопрос «как?». «Почему?» в обоих случаях почти не играет роли: в первой новелле убийство особое, немотивированное, а во второй читателю изначально дают понять, что письмо – средство шантажа. В «Тайне Мари Роже» данные вопросы взаимодействуют по другой схеме: ответ на главный вопрос «кто?» находится посредством побочных обстоятельств. «Как?» тоже в какой-то мере помогает следствию, а ответа на вопрос «почему?» мы так и не узнаем [4: 21].

Принцип трех вопросов у Конан Дойла функционирует следующим образом: целевым является вопрос «кто?», ответ на который Холмс находит посредством ответа на вопрос «как?», тщательно исследуя картину места преступления и сопоставляя мельчайшие улики. «Почему?», как правило, тоже интересует сыщика, но обособленно, а не в качестве средства поиска ответа на другие вопросы. Ответ на него раскрывается в развязке, когда рассказывается история преступника. Так, в «Пляшущих человечках» детектив посредством разгадывания способа шифровки текста выясняет имя преступника, а в финале Аб Слени объясняет мотивы своего поступка – любовь к Илси и желание вернуть ее.

Причем сам Холмс интересуется не столько ответами, которые не представляют для него самоцель, сколько процессом их поиска, дающим ему возможность проявить свои навыки: «Мой мозг <...> бунтует против безделья. Дайте мне дело! Дайте мне сложнейшую проблему, неразрешимую задачу, запутаннейший случай – и я забуду про искусственные стимуляторы. Я ненавижу унылое, однообразное течение жизни. Ум мой требует напряженной деятельности. Именно поэтому я и выбрал для себя свою уникальную профессию, точнее, создал ее, потому что второго Шерлока Холмса нет на свете» [3: 112]. Для сыщика раскрытие преступления отождествляется с искусством: «Если б не вы, я, пожалуй, не поехал бы и пропустил то, что я назвал бы интереснейшим этюдом. В самом деле, почему бы не воспользоваться жаргоном художников? Разве это не этюд, помогающий изучению жизни? Этюд в багровых тонах, а? Убийство багровой нитью проходит сквозь бесцветную пряжу жизни, и наш долг – распутать эту нить, отделить ее и обнажить дюйм за дюймом» [3: 36].

Как отмечала О.Ю. Анцыферова, в логических новеллах Эдгара По берет начало такая черта, присущая детективам, как особая организация хронотопа [1: 28]. В них хронология событий восстанавливается в обратном порядке и, кроме того, в «Убийствах на улице Морг» впервые применяется модель ситуации «загадка запертой комнаты»: «Дверь спальни, где нашли труп мадемуазель Л., была заперта изнутри. <...> Когда дверь взломали, там уже никого не было. Окна спальни и смежной комнаты, что на улицу, были опущены и наглухо заперты изнутри, дверь между ними притворена, но не заперта. Дверь из передней комнаты в коридор была заперта изнутри» [5: 46].

Рассматривая организацию хронотопа у Конан Дойла, можно сказать, что она вполне соответствует жанровым канонам детектива, заложенным Эдгаром По. Обратная хронология от преступления к его предыстории, как правило, наблюдается в его произведениях. Эксперименты с запертой комнатой также применялись Конан

Дойлом в некоторых рассказах. Например, в «Пляшущих человечках» Кьюбитт был убит тогда, когда, по словам прислуги, «все двери были заперты изнутри и <...> никому не удалось бы ускользнуть из дома» [2: 69].

В новеллах По также имеет место двухфабульность сюжета: фабула следствия является основной, а в ней накапливаются элементы фабулы преступления.

Зачастую Конан Дойл соблюдает то же правило. Например, в «Этюде в багровых тонах» первая часть представляет собой фабулу следствия (Холмс занимается поиском улик), а во второй автор раскрывает фабулу и преступления (писатель переносит нас во время задолго до преступления, чтобы рассказать всю его предысторию), и следствия (финальные разъяснения сыщика).

Кроме того, для логических новелл, как и для детективов, характерно создание напряжения с последующей разрядкой. Так, в «Убийствах на улице Морг» и «Тайне Мари Роже» напряжение создается за счет ужаса совершенных преступлений при их необъяснимости и даже невероятности: «толпа отступила <...>, охваченная ужасом и изумлением» [5: 41], «поистине ужасное преступление» [5: 43]. Важную роль играет детальное описание последствий совершенных злодеяний: «Лицо мертвой было налито темной кровью, которая сочилась изо рта. <...> На горле виднелись синяки и следы пальцев. <...> Шея была сильно вздута. <...> Она подверглась грубому насилию» [5: 82]. За ним следует эмоциональная разрядка в виде гениального разъяснения Дюпена.

Этот же прием используется и Конан Дойлом. Атмосфера напряжения из-за опасности и нарушения спокойствия создается автором посредством описания таинственности происшедшего: «Весь Лондон был крайне взволнован, а высший свет даже потрясен убийством ...совершенным при самых необычайных и загадочных обстоятельствах» [3: 6]; «дело оказалось еще более загадочным» [2: 9]. Кроме того, заостряется внимание на том, что герои испытывают тревогу: «Он просто не владел собой, и по всему было видно, что произошло нечто из ряда вон выходящее» [2: 196]; «руки и губы ее дрожат, видимо, от сильного внутреннего волнения» [3:119]. Поимка преступника Холмсом являет собой разрядку, возвращение к обыденной жизни: «Тайна раскрыта, а нас дома ждет завтрак» [2: 213].

Еще одна черта детективного повествования, которую можно отнести как к логическим новеллам, так и к детективным рассказам – амбивалентность восприятия. Убийцы и сам процесс убийства, относящиеся к фабуле преступления, воспринимаются

читателем эмоционально, в то время как восприятие расследования имеет логический, рациональный характер.

Знаменитые детективы Артура Конан Дойла о Шерлоке Холмсе, несомненно, во многом продолжили традицию, начатую Эдгаром По с его «рационациями». Во многих аспектах творчества этих авторов наблюдаются совпадения и переклички. Влияние создателя «логической новеллы» и родоначальника детективного жанра Эдгара По на творчество Конан Дойла представляется несомненным: оно проявилось на уровне фабулы, структуры, руководящих принципов и рецепции.

При этом мы имеем достаточно оснований для того, чтобы не ставить знак равенства между «логической новеллой» и детективным рассказом. Существенное отличие между ними состоит в мотивации расследования у великого детектива: если Дюпен у Э. По в значительной степени руководствуется сочувствием к жертве и схожими этическими соображениями, то Шерлок Холмс у Конан Дойла воспринимает преступление как логический ребус, призванный доставить ему интеллектуальное удовольствие.

Второе, не менее важное различие между логическими новеллами По и классическим детективом состоит в «единичности» первых и «серийности» последнего. Классические писатели-детективщики (А. Конан Дойл, А. Кристи, Г.К. Честертон), в отличие от Эдгара По, создавали значительные по объему серии детективных повествований, объединенные не только фигурой великого детектива, но и рядом структурных характеристик. Отсутствие такой «серийности» в творчестве По дает нам возможность назвать его логические новеллы «протодетективными» повествованиями.

Список литературы:

1. Анцыферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система. Иваново, 1994.
2. Конан Дойл А. Собр. соч. – Т. 3 : Рассказы. М., 1993.
3. Конан Дойл А. Соч. Этюд в багровых тонах. Знак четырех. Собака Баскервилей. Рассказы. Таллинн; М., 1992.
4. Маркулан Я.К. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л., 1975.
5. По Э.А. Убийства на улице Морг : новеллы / пер. с англ. Н. Галь, Р. Гальпериной, И. Гуровой и др. СПб., 2007.

6. Словарь русского языка : в 4-х т. Т. 1 : А-Й. – 4-е изд., стер. М., 1999.
7. Freeman R. The Best Dr. Thorndyke Detective Stories. Dover; New York, 1973.

Секция 2. Мифопоэтика, спациопоэтика, национальная картина мира

Аликова Т. А.

Научный руководитель: Сидорова О. Г.

УрФУ (г.Екатеринбург)

КАРНАВАЛИЗАЦИЯ КАК ХАРАКТЕРНЫЙ ПРИНЦИП ПОСТМОДЕРНИЗМА В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ»

Концепция карнавала М.М. Бахтина сыграла большую роль в развитии многих литературоведческих исследований. Карнавал по Бахтину – «это сама жизнь, но оформленная особым игровым способом» [Бахтин 1990: 12], что является созвучным эстетике постмодернизма, в котором на первое место выступает игра в самых разнообразных ее проявлениях и трактовках. Американский исследователь Ихаб Хассан в качестве одного из основных признаков постмодернизма выделяет карнавализацию, как «центробежную силу языка, веселую относительность предметов, участие в диком порядке жизни, имманентность смеха» и иронию [цит. по Керимов 1996: 382].

Роман Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах» являет собой классический пример литературы постмодернизма. Дж. Барнс предоставляет карнавальные аспекты на нескольких уровнях произведения: концептуальном – общее построение книги, философия хаоса, характерная как для постмодернизма, так и для карнавального мировоззрения; сюжетном – конкретные эпизоды включающие характерные моменты карнавальной эстетики (переодевание, игра масками, смещение сакрального и профанного).

Характерные для постмодернизма художественные приемы - цитатность, пародирование, ирония, самоирония, смешение различных стилевых черт - подчеркиваются карнавальной эстетикой. Карнавальная природа построения романа Дж. Барнса заключена в отсутствии логики и четкой линейности в том, что названо «историей мира». Происходит игра смыслов и значений, смысловое перевертывание полюсов добра и зла: положительные герои человеческой истории представлены как отрицательные (Ной и его семья), отрицательные герои удостоены рая – места, в традиционной трактовке не допускающего грешников (у Дж. Барнса по раю спокойно разгуливает Гитлер).

Травестийное снижение классических образцов, ирония и пародирование являются наиболее характерными чертами литературного постмодернизма, синтезирующего литературный язык с языками научного знания. У Дж. Барнса на первый план выдвигается принцип карнавальных мезальянсов, проявляющийся в пародийно-ироничной игре с жанрами и стилевыми знаками-кодами. В романе в виде пародии представлены разные жанры: политический триллер, судебная драма, научная фантастика, историческое повествование, критическая статья об искусстве, эпистолярный роман, очерк о любви и сон, изображающий сатирическую фантазию о рае.

Момент «переодевания», неотъемлемо принадлежащий карнавалу, отражается в игре авторскими «масками», когда за всякой маской оказывается еще ряд масок. Маски автора в романе постоянно меняются, и читатель не в состоянии понять, когда автор говорит от собственного имени, даже если используется повествование от первого лица, и говорит ли он от собственного имени вообще. Рассказчик по ходу действия перевоплощается во французского законника 16 века, ирландского религиозного энтузиаста 19 века, современного второсортного киноактера, то есть играет масками. Все эти «псевдомаски» подчиняются единственному «постоянному и серьезному» в романе - «авторской насмешке» [Затонский 2000: 32]. Образ каждого героя-рассказчика подвергается иронизированию и пародированию, и даже в авторской полуглаве существует самоиронизирование, которое лишает его высказывания значения авторитарности.

В культуре 20 века карнавализация актуализируется вследствие повышения общего интереса к мифу (неомифическое сознание) [Голованова 1997: 34]. В постмодернистской поэтике всякий культурный контекст воспринимается в качестве мифа, то есть универсальной и самодостаточной иерархической конструкции. Каждый образ, нагруженный культурологическими ассоциациями, выступает еще и как мифологема. В качестве таковой в равной степени могут трактоваться и история о Ноевом ковчеге, и трагедия Титаника. Карнавализация, с одной стороны, мифологизирует знаки контекста, а с другой - деиерархизирует их, превращает в материал для игры. Карнавализация важна как способ травестирования любой идеологии, в том числе и идеологии христианской религии, она обнаруживает игровую семантику в основе священного дискурса.

У Дж. Барнса религиозный миф десакрализуется путем сопоставления мифов христианства с ироническим акцентом на современном их прочтении, что также

подчеркивается присущими карнавалу кощунственными элементами физического низа и пониманием относительности абсолютных ценностей [Przybyła 2005: 32].

Карнавальный смех, сугубо амбивалентный по своей природе, разрушает всякую иерархию, развенчивает устоявшиеся догмы, инвертирует и снимает оппозиции. Карнавал сближает, объединяет и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым [Бахтин 1990: 15]. Профанное является сферой телесного, связанного с физиологическими отправлениями, а на более глубоком уровне вообще сферой природного начала человеческого бытия.

Профанное в романе актуализируется в трактовке самых известных мифов христианской истории. Например, библейский миф о Великом потопе у Дж. Барнса оказывается насыщен физическими подробностями и чисто практическими проблемами путешествия. В нем разрушается и пародируется библейская система чисел. Происходит деление единого ковчега на флотилию из восьми кораблей, среди которых специально выделены корабль-госпиталь, склад провизии и таинственный корабль увеселений, предназначенный для Хама. Таким образом, флотилия ковчегов исключает сакральность, зато учитывает основные материальные потребности человека: еду, секс и здоровье.

Смещение фокуса повествования к животному – еще одна параллель с карнавальными переодеваниями, где животные маски позволяли скрывать истинное лицо. Рассказчик скрывается под маской червя-древоточца, нелегально проникнувшего на Ноев ковчег. При этом происходит смешение понятий животного и человека. На фоне описания Ноя и его сыновей животные изображены как развитые и благородные существа, обладающие человеческой психикой и разумом, превосходящие человека в естественности, честности и доброте. В противоположность этому у людей подчеркиваются плотские аспекты и низшие инстинкты, в общем, животность.

Карнавальная природа кросс-гендерного переодевания проявляется в истории Лоренса Бисли, который переодевается в женское платье, чтобы спастись с тонущего Титаника. Здесь же Дж. Барнс проводит двойную параллель между мифом и его карнавализованным обыгрыванием в кино – обыгрывание это смешное и трагичность его фарсовая. Трагедия или, проще говоря, неудача Лоренса Бисли заключалась в том, что второй раз он не смог принять участие в сцене затопления Титаника и, таким образом, сняться в кино. Если в первый раз это спасло ему жизнь, то во второй лишило желаемого успеха.

Еще одним примером карнавальной десакрализации мифа может служить миф об Ионе, проглоченном китом. Этот миф дублируется реалистической картиной аналогичного случая с матросом Джеймсом Бартли: описываются физиологические подробности пребывания в желудке кита, приведшие к тому, что человек «до самой смерти оставался альбиносом», поскольку «кислота вытравила из подвергшейся ее действию кожи все пигменты» [Барнс 2005: 198]. Карнавальная версия мифа – утрированная и травестийная – появляется на экранах телевизоров в виде блокбастера «Челюсти». В данном случае карнавализация также служит средством обнажения приемов культурного мифотворчества – процесса, лежащего в основе постмодернистской модели целостности. «...люди поверят в миф о Бартли, порожденный мифом об Ионе, потому что суть вот в чем: миф вовсе не отсылает нас к какому-то подлинному событию, фантастически преломившемуся в коллективной памяти человечества; нет, он отсылает нас вперед, к тому, что еще случится, к тому, что должно случиться. Миф станет реальностью, несмотря на весь наш скептицизм» [Барнс, 2005: 199].

Роман заканчивается главой «Сон», в которой карнавально десакрализуется миф о рае. У Дж. Барнса основными благами рая являются чисто физические аспекты человеческого существования – превосходный английский завтрак, секс с прекрасной женщиной. В этой пародии на современное Дж. Барнсу общество рай видится человеку как поход по магазинам в Америке: «Когда я помру, не надо мне вашего рая – дайте мне походить по американским магазинам» [Барнс 2005: 319]. Здесь показан приоритет телесных потребностей, материальные цели которых имеют своим источником «низ». Здесь же происходит карнавализация ада, который сравнивается с парком аттракционов, где второсортные актеры разыгрывают чертей, а все пытки производятся на резиновых игрушках. Ад декорируется, освобождается от боли, воспринимается как костюмированное представление, обезболенные пытки и обезвреженные черти оказываются беспомощны в своей искусственности и вызывают скорее усмешку, чем страх.

Примечательно, что часто физиологические, профанные аспекты в осмеянии сакрального описываются в романе с помощью современной лексики. Избирая темой своего романа определенные этапы истории человечества, Барнс переосмысляет их через явления окружающей действительности. С одной стороны, речь идет еще об одном важном моменте карнавализации – смешении стилей, что создает эффект эклектизма. С другой, автор выводит нас на более широкое понимание истории.

Социально-культурный контекст эпохи, в которую живет писатель, находит свое отражение в каждом историческом эпизоде, проявляя проблемы современного общества.

Путем карнавального обыгрывания происходит двойной отказ от мифологии: традиционной и устаревшей, которая в романе обыгрывается с помощью современного видения и внесения реалий жизни. В то же время само современное мировидение сталкивается с возвышенным, сакральным и обнаруживает свою плоскостность и кризис духовных ценностей, попранных природой материального низа. Происходит осмеяние мифологем современного мира (жизнь в удовольствие, достаток, материальные блага) и отказ от них.

Таким образом, в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах» карнавализация, как характерный принцип постмодернизма, оформляет игровую интерпретацию мифологизированных культурных контекстов, то есть демифологизирует их, окружает ореолом амбивалентных художественных оценок, что приводит к обретению свободы от мифологических знаков, подчиняющих человека абсолютным, по Дж. Барнсу, сугубо внешним ценностям.

Список литературы:

1. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах. М., 2005.
2. Бахтин М.М. Творчества Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
3. Голованова И.С. История мировой литературы. Постмодернизм. М., 1997.
4. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. М., 2000.
5. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
6. Керимов Т.Х. Постмодернизм // Современный философский словарь. М., 1996.
7. Przybyła D. (Post)Structural Notions of Language and History in the Novels of Julian Barnes. University of Silesia, 2005.

Бортников В. И.

Научный руководитель: Дмитриева Т. Н.

УрФУ (Екатеринбург)

ТЕМАТИЧЕСКИЕ СМЕЩЕНИЯ В ВЕЛЬЗЕВУЛОВОЙ РИТОРИКЕ ПЕСНИ ПЕРВОЙ ПОЭМЫ ДЖ. МИЛЬТОНА "ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ" В ЗЕРКАЛЕ ТЕКСТОВЫХ КАТЕГОРИЙ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

I. Введение: о первом монологе Сатаны. «Как всё живое, общество должно быть органическим, то есть множеством людей, связанных между собой *внутренно*». Мысль В.Г. Белинского, где референтом субъекта является общество читающее, соотносима и с обществом «читаемым», т. е. с героями как продуктом потребления читателей. В отличие от «не живой, не органической связи в денежных интересах, торговле, акциях, балах, собраниях, танцах» [Белинский 1948: 39], внутренняя близость героев (как и всяких людей) проявляется в коммуникативной природе их взаимодействия. Диалог ставит общающихся в отношения между *donor verbi* и *acceptor verbi* [Бортников 2010: 11]; деятельность «дачи» и «приятия» есть активность – продуктивность как факт языкового сознания¹. При этом каждый из коммуникантов, подавая очередную реплику, не стопроцентно активен. Словом, даже диалогическим, я испытываю «активную познавательную неуверенность» [Казарин 2008: 29]: положение слова «между» мной и реальностью вынуждает пользоваться им, словом, при полном сознании его несовершенства. Та же неуверенность ставит и меня, и собеседника в отношения неполярные, неконфликтные. Для совместного процесса текстотворчества оба говорящих должны встать в это «между»: с одной стороны, поместиться внутри письмopорождающей (склонной к письмopождению) концептуально-интегративной схемы автора [Fauconnier, Turner 2002: 171 – 187]; с другой – поместиться внутри ситуации, чтобы обрести в её пределах надлежащий по вескости микрофон звучания. Эта самая вескость и станет авторитетом героя в глазах читателя.

Та же неуверенность в возможности восстановить свой авторитет выводит из состояния равновесия следующий монолог:

«Естьли ты тот; но коль падший! Колико измененный от того, который во блаженном царствии света одеея превосходящею лучезарностию помрачал мириады

¹ Ср. в известной монографии Е.С. Яковлевой: «Как кажется, фактом русского языкового сознания является выделенность таких аспектов <...>, как <...> активность» [Яковлева 1994: 307].

светоносных ангелов!..» (записано в современной, а не дореволюционной орфографии – В.Б.) [Мильтон 1777: 4]

Неравновесные элементы монолога на всех содержательных уровнях отображаются в лексических (и лексико-грамматических) контрастах, организующих семантический континуум исследуемого текста. Ряд оппозиций в предложенном отрывке очевиден:

- «ты» – «тот»;
- «падший, «измененный» – «одеян лучезарностью», «помрачал мириады»;
- «тот» – «тот» (второй вариант в форме «того», фигура контекстуального противопоставления формально совпадающей же лексемы называется «плока» [Хазагеров 1999: 191]);
- «помрачал» – «светоносных»;
- «лучезарностью» – «помрачал» (близость к оксюмору в функции абсолютного выделения признака, например: «ужасно красивый», «звнящая тишина»);
- «тот» (2) – «ангелов»;
- «падший» – «блаженном».

В последней контрастивной паре неравенство со второй от начала (см. выше) оппозицией обеспечивается соотносимым с признаком «блаженство» пространственным элементом «царствия». Спациопэтика исключительно положительного местопребывания, от которого выделенный в монологе субъект (адресат микродискурса [Ван Дейк 2000: 19]) оказался отделенным, ведет к поэтике исключительно отрицательного локуса, к которому говорящий едва отваживается прикоснуться словом. «Падший» противопоставлен «блаженному [царствию]» и по сему движения, и по сему потери, и по сему пребывания «внизу» («Пасть – произвольным движением опуститься сверху вниз» [Ожегов 2008: 488], в то время как «царствовать», наравне с «править», соотносится, в европейской языковой картине мира, с расположением вверху. Аналогичную принадлежность «верху» (как противопоставленного «низу») развивает единица «блаженный», ср. контексты: «[быть] на верху блаженства», «высшее удовольствие»).

Выделение текстовой категории пространства (как зеркала «закрепления опытного знания о мире средствами языка» [Борискина, Кретов 2003: 13]) требует распределения обнаруженных в первом монологе Сатаны поэмы Джона Мильтона «Потерянный Рай» контрастивных пар по прочим текстовым категориям. Уже отмеченная субъектность всех противопоставлений (признаковость, деятельность как

структурно подчиненные субъекту категориальные морфологические значения) доказывает антропоцентрическую направленность художественного текста. Отсюда «тематические цепочки, преимущественно связанные с обозначением действующих лиц» [Матвеева 1990: 134]. Первая, третья и шестая оппозиции, будучи номинациями адресата монолога, выделяются в пределах тематической цепочки, причем шестая по левому члену является номинативной, а по правому – характеризующей: «тот» = «превосходящий ангелов». Через эту характеристику устанавливается нетождественное подобие двух сторон: «ты ангельской природы», но «ты выше ангелов».

Восстановим субъект во второй основе, входящей в состав первого предложения (исходный монолог см. выше):

«Естьли ты тот; но коль **ты** падший!» (выделенное слово вставлено нами – В.Б.)

Тем же ходом «который» во втором предложении заменяется на «ты», так что вторая оппозиция получает статус тематической (и вместо нулевых номинаций может войти в пределы цепочки).

Четвертая и пятая оппозиции выявлены, повторим еще раз, на основе лексической семантики корней; в частном контексте, не составляющем фрагмента антропоцентрической цепочки, представляется возможным соединить их в одну («свет – тьма»). Выписанным монологом, впрочем, репрезентации указанного мотива, слабо представленного для образования отдельной цепочки, и завершаются вплоть до строки 140 переводного текста – до конца первого монолога Сатаны (в оригинале – ст. 84 – 127).

Субъект говорения характеризуется как эмоционально активный – выражающий сожаление по поводу случившегося. Тема монолога Сатаны определяется как «случившееся в оппозиции настоящему». По приведенному отрывку видны два временных плана: прошлая слава и нынешнее падение, сияние в прошлом и тьма в настоящем. Сведенные в одну, четвертая и пятая оппозиции получают представляющими более общую тематическую цепочку случая (на которую, в соответствии с семантикой лексемы «случай», накладывается временной интервал).

Мы полагаем именно слово «случай» наиболее удачной номинацией цепочки: «падший», «измененный» – «одеян», «лучезарностью», «помрачал», «ангелов», Наименование в виде оппозиции «настоящее – прошлое» имеет грамматическую несогласованность с выписанными единицами. Ведь если не брать в расчет существительные из цепочки, то все формы (как несложно увидеть, глагольные)

окажутся принадлежащими прошедшему времени. Грамматическим временем в выбранном отрывке очерчивается следующая картина: в п р о ш л о м был план славы («одеян лучезарностию», «помрачал <...> ангелов» – именные единицы подчинены глагольным формам), предшествовавший плану падения (левая сторона оппозиции). В распределении прошедших времен мы, однако, не найдем плюсквамперфекта: и в оригинальном тексте Дж. Мильтона есть лишь “didst outshine” (пер. 1777 г. – «помрачал») – имперфект (Past Simple) с экспрессивным (аналитическим) маркированием прошедшего времени. К имперфекту примыкает то самое «одеян» – “clothed”, по значению «окутываемый», а не «окутанный» (можно принять за стяжение формы “being clothed” – «окутываемый», малоупотребительной в разговорной речи). Близкое по семантике формы, «одеян» явно противопоставляется лексемам «падший», «измененный», очевидным перфектным причастиям (ср. “fall’n”, “changed”, I, 84). «Одеян» соотнесено с субъектом «помрачения» в аспекте процессуальности (состояние в пределах характеристики), в то время как «измененный» – это страдательный в буквальном смысле компонент цепочки, а «падший» – вытекающее из него следствие «страдания». Эти-то компоненты и делают, по сути, субъекта объектом. Пребывание деятелем завершается переходом в объект, на который действует другой (а именно Господь-Победитель). Результат этого перехода и сообщается перфектом; из двух альтернатив: субъектной и объектной – нетрудно выбрать ту, весьма плачевную, которая соотносится с говорящим в момент начала говорения.

Таким образом, имперфектно-перфектное противопоставление лишает выявленную цепочку грамматической презентности – а следовательно, и возможности оппозиционной номинации. Нелишним здесь будет вспомнить, что перфект, указывая на достигнутый к настоящему времени результат [Соболевский 1948: 200], стоит ближе других прошедших времен к настоящему. В древнегреческом языке (в отличие от латыни) перфект, наряду с настоящим и будущим временем, относится к главным временам – в противовес так называемым историческим: imperfectum, plusquamperfectum, aoristus [Доровских 1984: 40].

Спациопоэтическая сетка, как видно из вышесказанного, накладывается на цепочку случая в варианте цепочки «свет – тьма»; сетка времени (темпоральнопоэтическая, или, что короче и удобнее для произношения, хронопоэтическая) лежит в семантической сущности случая, наделяет последний энергетикой оппозиции. Диаметральная противоположность того, что было, и того,

что случилось, инициирует первый монолог Сатаны. Произносимое слово соотносится с обоими планами как настоящее с прошлым. То же соотношение разумно ожидать и от ответного монолога – от Вельзевула. Он адресат вкратце пересказанных выше слов, которые открываются цитатой «Естьли...» (см. выше). Прежде, чем перейти к анализу категории темы в ответном монологе собеседника Сатаны, укажем на использование переводчиком формальной аттракции глагола «есть» и условного союза, восходящего к праславянскому **je li* (ср. отсутствие эпентетического *s* в: ст/слав. *оли*, ст. серб/хорв. *jelik*, в/луж. *joli*, н/луж. *joli až* – все примеры со значением «если», «пока») [Этимологический словарь славянских языков 1981: 186]; важно, что грамматическое настоящее время словом «естьли» (союзом!) не реализуется (возможно, восстанавливаясь лишь ассоциативно).

II. Ответный монолог Вельзевула. Монолог Вельзевула, подчиненного Сатане и поэтому не перехватывающего у него речевую инициативу, свободен от условного союза в начале:

«О князь, о начальник многих престоловознесенных сил, которая под жезлом твоего правления вели Серафимов устроенных на брань, среди ужасов неустрашимы, принудили возбедствовать небес непремяемого царя, и испытали, силою ли содержится его высокая власть, или роком и случаем; вельми ясно я вижду и оплакиваю сие ненавистное окончание, которое плачевно низложенных и со студом испроверженных нас неба лишило, и все сие сильное воинство лютообразно сокрушенное низвергло долу, в возможную богам и небесным существам бездну погибели. Правда, мысль и дух пребывают в нас непобедимы, бодрость не коснит возвратится, хотя наша слава померкла, и перьвобытное блаженство поглощено здесь безконечною гибелью. Но что, ежели оный наш победитель, (котораго я днесь принужден признать всемогущим, когда ни кая сила, разве всемогущая, могла преодолеть нашу) ежели он оставил сей в нас дух, и силу целу, дабы мы могли нести и выдерживать наши , страдания, дабы довели его мстительному гневу, или бы, яко невольники его, по праву войны, служили ему тяжчайшия службы, каковый долг он на нас ни наложит, здесь ли в сердце ада работать во огне, или разносить его веления по глубине мрачной; кая польза тогда нам быти может, хотя мы будем ощущать силу нашу неумаленну и существо вечно, дабы претерпевать вечную муку?»² [Мильтон 1777: 6 – 7]

² Монолог приведен полностью.

§ 1. Антропонимическая цепочка и ее производные. Весь монолог в русском переводе занимает только три предложения (вернее было бы сказать, три ССЦ). В первом тематическая цепочка антропонимического типа представлена оппозицией «я – ты» (в отличие от «ты – тот», или «тот (1) – тот (2)» у Сатаны, т. е. «ты нынешний – тот бывший»). Рассмотрим эти дейктические компоненты оппозиции.

«Другой» (в данном случае «ты») подан не более чем в трех лексемах – «князь», «начальник», «твоего [правления]» [Мильтон 1777: 6]. Итак, предложение, занимающее 12 строк (ст. 145 – 156) в переводном тексте, в первой же своей части (до первой точки с запятой) использует все свои ресурсы адресации. Иначе говоря, Вельзевул, кому принадлежат эти слова, строит ответную речь таким образом, чтобы не обидеть Сатану, но чтобы и не акцентировать это самое «ты». С точки зрения того и другого «я», каждый из сознающих себя в данный момент (после падения) и в данном месте (в Аду) характеризуется «единственностью и незаменимостью своего места в мире» [Бахтин 1979: 23]. Из этой уникальности локально-темпоральной диспозиции проистекает, кажется, акцент на «я» в любой антропоцентрической цепочке художественного текста. Однако для сознания, объединяющего «я» и «другой» – для автора, мыслящего их, – члены рассматриваемой оппозиции «я – ты» (выраженной монологом Вельзевула) обратимы (по отношению к монологу Сатаны). Переход точки зрения, соответственно изменению роли «говорящий / слушающий», свидетельствует не только об этой обратимости, но и об отношении каждого «я» к «ты» (иными словами, о выдвигании каждым героем своего «я»). По приведенным в связи с монологом Сатаны оппозициям мы видим не менее шести прямых и описательных (подразумевающих прямые) номинаций собеседника («ты», «тот» – дважды, «который», «падший», «одеян», «измененный» – как было показано выше, при трех последних лексемах легко восстанавливается то самое «ты», с которого начинается весь сатанинский монолог). Прежде чем проявиться в тексте, чтобы, далее, со всей яростью непокорённости и бунта обрушиться на Победителя, «Я» Сатаны как бы ждет перехода к нему через «мы» (выражаемое лексемами семантического поля «единство»: «взаимный» «союз», «единомыслие», «единосоветие» – ст. 97, 98, ср. «единый» в оригинальном тексте: “united thoughts and counsels”, I, 88). Сатана постулирует единство Вельзевула и себя; для этого произносящему инициативный монолог требуется оставить собеседника на своей стороне, настроиться на его волну посредством ряда характеризующих номинаций.

Оппозицию «я – ты» в монологе Вельзевула можно охарактеризовать как «похоже, да не то же». Сразу после трех упоминаний «ты» (неизбежных в ответе Лидеру, но реализуемых, по-видимому, без той цели, которая наличествует у Сатаны) говорящий вводит «я» в буквальном смысле через точку с запятой:

«...которые под жезлом **твоего** правления вели Серафимов устроенных на брань <...> и принудили возбедствовать небес непремяемого царя, и испытали, силою ли содержится его высокая власть, или роком и случаем; вельми ясно **я** вижду и оплакиваю сие ненавистное окончание...» (выделено нами – В.Б.) [Мильтон 1777: 6 – 7]

Это означает, что Вельзевулу как бы не терпится ввести себя в монолог, представить окружающую действительность как воспринимаемую через «я». «Стилевая краска» (В.В. Эйдинова) Сатаны перешла, со сменой слова, в «стилевую краску» Вельзевула – отсюда «огромный эстетический заряд, создающий атмосферу мира, который потерял опору, сдвинулся, исказился, вывернулся» [Эйдинова 2009: 51]. «Я» Вельзевула, как оно и бывает в лирическом тексте, есть «я» воспринимающее, сообщающее о своем восприятии; так же ведет себя и «я» Сатаны. Но тайная, скрытая цель последнего – проверить, остался ли с ним заодно тот, чьи монологи интересуют нас в плане категории темы. Вельзевулово «я», свободное от такого рода подозрений, но свободное и от бунта (как первично инициированное Сатаной), выступает не более чем в роли воспринимающей («вижду») и реагирующей («оплакиваю»), причем оба процесса, длящихся и неоконченных, происходят как сопровождающие момент речи, как сиюминутные. В этом, грамматическом, смысле только Вельзевул продолжает ту картину «ты», которую нарисовал Сатана вступлением к своему монологу. Вспомним, что точка падения (момент перфектный в смысле глагольного вида) завершала линию «затмения» – линию обладания положительным свойством в светлом, счастливом бытии (линию имперфективную). На момент говорения Сатаны всё завершилось падением (точкой); на момент Вельзевулова продолжения из точки начинает выходить новая прямая – **н а с т о я щ е е д л и т е л ь н о е**.

Следует сказать, что «я» в тематической цепочке первого монолога Вельзевула всего одно; оно столь же диффузно по отношению к прочим павшим (ср.: «нас», ст. 153 – сцепка со вторым ССЦ, где находим: «нас», ст. 157; «наша», ст. 159 и 173; «наш», ст. 161; «нас», ст. 165 и 169; «мы», ст. 165 и 172; «нам», ст. 172), сколь самостоятельно мощное, бунтарское «я» Сатаны в предыдущем монологе. Сатана перешагнул через «мы», выйдя на это «я»: «Ни оныя, ни каки<е>-либо кары, которыя победитель ... излить на нас может, сильны довести меня до того, дабы я раскаялся...» [Мильтон

1777: 5]. В организации своей тематической цепочки Вельзевул, наоборот, перешагивает через «я», так чтобы остаться с «мы». При этом важно, что второй раз «я» появляется в антропонимической цепочке только в скобках. Ср.:

«Но что, ежели оный наш победитель, (которого **я** днесь **принужден** признать всемогущим, когда ни кая сила, разве всемогущая, могла преодолеть нашу) ежели он оставил сей в нас дух...» [Мильтон 1777: 7] (начало третьего предложения – В.Б.)

Семантически как бы лежащее в область примечания, выделенное нами причастие можно считать и отголоском сатанинской антропонимической тематической цепочки: «(был) одаян» – «днесь принужден». Посредством этого отголоска становятся более очевидными две другие тематические цепочки, о которых уже следовало упомянуть выше – если бы мы продолжали разговор о теме сатанинского монолога. Во-первых, антропонимическая цепочка ветвится на «мы» и «победителя». Во-вторых, связывает нас с победителем именно точка падения; то, что зафиксировала точка грамматического перфекта, следует рассмотреть в лексическом плане.

Выделенное третье ССЦ (см. абзацем выше) вводит в антропонимическую цепочку нового деятеля: «победитель» – «которого» – «всемогущим» – «он» – «его [гневу]» – «[невольники] его» – «он» (ст. 161 – 169 переводного текста). Кажется, Вельзевул не отваживается на иные номинации, кроме «победитель»; постоянные субституты имени Господа поддерживают страх перед субъектом, поставившим точку на линии субъектного же обладания свойством «затмения». Над преобладанием над ангелами (см. цитированный монолог Сатаны) возникает ярус преобладания Создателя – рефлексором этого яруса в цепочке становится неназывание того, перед кем испытываешь страх. Как нам кажется, эта ситуация близка той, когда имеют место «эмоции человека, связанные с нечистым местом» [Березович 2000: 294], только здесь точка зрения принадлежит как раз в нашем понимании «нечистому» – оттого и страх соотносится с субъектом противоположным – «чистым», сюжетно более сильным. Эмотивно перед нами тот самый Angst, описанный М. Хайдеггером; в семантике этой номинации А. Вежбицкая не раз отмечает компонент «может сделать/произойти много плохих вещей» [Вежбицкая 2001: 64].

§ 2. Цепочка «случая» в первом монологе. Мысль Вельзевула стремится дальше, чем просто «он» («третий» по отношению к оппозиции «я – ты»), она стремится к помыслам «победителя». С каждой номинацией связан контекст, который можно было бы обозначить как «следствие падения». Так, с «он» в ст. 164 связано: «оставил сей в

нас дух и силу целу», с «он» в ст. 169 – «каковый долг на нас ни наложит». Через посредство контекстных связей тем самым доказывается пересечение антропонимических цепочек и цепочки «случившееся». Содержательно это же пересечение выражается в эмоциях, характеризующих «его» (см. в цепочке в предыдущем абзаце: «гневу», «невольники» – эмотивная рецепция + экспрессивная реакция на эту рецепцию в виде перераспределения ролей); агенсом «давления» (ст. 166) выступает не сам «он», но «гнев его», т. е. фигура деятеля заслоняется поглощающей её эмоцией. «Существенно при этом наличие именно интерпретативного компонента» [Шмелев 2002: 134]: в момент речи Бог совсем не обязательно поглощен эмоцией «гнев» хотя бы частично.

Выпишем всю цепочку «следствия падения» в русском переводе 1777 г.: «принудили» – «испытали» – «окончание» – «низложенных» – «испроверженных» – «лишило» – «сокрушенное» – «низвергло долу» – «бездну погибели» || «непобедимы» – «померкла» – «поглощено» – «бесконечную гибелью» || «победитель» – «принужден» – «сила всемогущая» – «преодолеть» – «оставил» – «силу» – «нести и выдерживать страдания» – «довлели мстительному гневу» – «невольники» – «войны» – «служили тяжчайшие службы» – «долг... наложит» – «работать» – «разносить веления [по глубине мрачной]» – «силу неумаленну» – «претерпевать муку». Маркером || помечены границы первого, второго и третьего ССЦ; поскольку в рамках каждого из них тема (согласно общей теории синтаксического деления) получает свое развитие, каждую из структур в рамках монолога Вельзевула можно охарактеризовать в аспекте собственного развития темы «падение» (в тематическом плане «следствие»).

Поскольку в первом предложении реализуется, как было выяснено выше, переход от «я» к «мы», то и последствия падения подаются как предельно глобальные. Без уточнения свойств и перипетий говорящий сосредоточивается на факте свершенного падения. В соответствии с лексической семантикой «движения вниз» (см. в начале статьи определение «пасть») пространственная категоризация цепочки интенсифицируется в последних (по отношению к первому ССЦ) двух единицах – «долу», «бездну погибели». «Нижнее» как явно отрицательное осмысляется здесь и как «смертельное, гибельное». Локативная актуализация наречия в словосочетании «низвергло долу» (англ. “laid thus low”, I, 137 [Milton 2004: 139], в семантике глагола «движения» – “lay” в прош. вр. [Мюллер 2005: 446] – не содержит компонента «вниз», ср. форму рус. приставки *низ-*) плеонастически удваивает компонент «положения внизу», так что глагольным словосочетанием создается своеобразная пара именному. В

то же время в построении «низвергла долу в бездну погибели» можно видеть своеобразный хиазм: посередине находятся зеркала пространственные (пространственно нижние), а именно лексемы «дол» и «бездна», в то время как временной компонент присущ, скорее, процессу низвержения и последующему результату гибели. Той же четкой структуры в оригинальном тексте мы не найдем:

In horrible destruction laid thus low... (I, 137)

Соположить “destruction” (отглагольное существительное «разрушение», ср. латинское destructio с корнем stru-(o) [Дворецкий 2006: 242 – 243]) с описанным выше “laid” – значит, сказать и о соположении “horrible” и “low” как двух прилагательных. Однако хиазм в английской конструкции восстанавливается, так сказать, по аналогии с русской, причем идеальному построению мешают служебные слова “in”, “thus” (переводчиком 1777 г. последнее выброшено, а первое помещено в центр синтагмы). Итак, художественное сознание переводчика «органично сочетает замкнутость на конкретных объектах с несомненной (и, кажется, противоречащей ей) разомкнутостью» [Закс 1990: 120]: гармонизация замкнутого пространства относительно обтекающего его разомкнутого времени осуществляется формальным перераспределением исходной морфологической структуры до обратного параллелизма [Гальперин 1958: 234].

Фатальность случившейся «погибели» принимает во втором и третьем ССЦ тематическую форму, которую можно было бы обозначить как «предположение о последствиях». Семантики «случая» (как, например, в единицах «окончание» или «низвергло долу») мы здесь не находим: цепочка эволюционирует до «службы», «работы» как «следствия случая». Пространственное размещение приведенных выше звеньев, и так чрезмерно низкое, определяется как крайне суженное, претерпевающее давление свыше (ср. «тяжчайшие», «наложит», «претерпевать»). Физическое давление на говорящего при этом отсутствует, если не считать ощущений от падения, по-видимому, не очень приятных. Время же размыкается здесь до вечности: мұка «в вечной глубине» определяется как «вечная» (пер. I, 174 – предпоследнее слово монолога, причем строкой выше есть еще и «существо вечно»). Общая тенденция локативно-темпорального оформления в завершающем фрагменте цепочки, таким образом, есть склонение к гипотетичности, к созданию умозрительного будущего (вероятного, по мнению говорящего).

III. Второй монолог Вельзевула: антропонимическая и неантропонимическая цепочки. На пространстве всего 10 ½ стихов исходного текста (I, 272 – 282) [Milton

2004: 143] имеются лишь две номинации адресата, причем одна метонимическая: «Вождь» – «глас». Предметом обсуждения служат павшие союзники Сатаны и Вельзевула. Поэтому вторая ветвь антропонимической цепочки заменяется на ряд номинаций указанных лиц, как-то: «воев» – «которых» – «они» – «их» – «они». Пространственно-временная характеристика может быть восстановлена как зеркало этого ряда только в случае признания нулевых номинаций в причастных оборотах (как в случае с «падший», «измененный» в первом монологе Сатаны). Тогда цепочка достраивается за счет характеризаторов «возверженны», «посрамленны», «изумленны», «ниспадные» (т. н. «мотивированных номинаций, называющих лицо по действию или состоянию в настоящем» [Гореликова, Магомедова 1989: 76]). Перфектная ориентация выписанных единиц определяет и пространственную иммобильность союзников вплоть до момента сатанинского к ним обращения (I, 315 – 330).

Слияние антропонимической и предметной тематических цепочек во втором монологе Вельзевула представляются выполняющими функцию сокращения речи «вторичного» персонажа перед значительным по риторичности и громкости обращением Сатаны к союзникам.

Предмет описания в искусстве, как заметил Л. Толстой, это «светский успех, приобретение почета, богатства, удовлетворения тщеславия, гордости, торжество перед врагами» [Толстой 1951: 373]. Не меньшим искусством является и риторика предположения (по сути, «торжество наоборот»), выделенная нами в первом монологе Вельзевула и отображенная в пространственно-временном континууме тематической цепочки. Вряд ли более пафосно выразились бы союзники Вельзевула, номинируемые так называемым «нулем» в конце второго монолога героя:

«...днесь на сем огненном озере, ниц Ø возверженны друг на друга лежат они, <...> Ø посрамленны и Ø изумленны, не дивно, Ø ниспадные с толико гибельныя высоты» (I, 312 – 315)³.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Белинский В.Г. Мысли и заметки о русской литературе // Белинский В.Г. Собр. соч. в 3 тт. / Под общ. ред. Ф.М. Головенченко. Т. III. Статьи и рецензии (1843 – 1848). М., 1948.

³ Символ нулевой номинации Ø вставлен нами – В.Б.

3. Березович Е.Л. Русская топонимия в этнолингвистическом аспекте. Екатеринбург, 2000.
4. Борискина О.О., Кретов А.А. Теория языковой категоризации: национальное языковое сознание сквозь призму криптокласса. Воронеж, 2003.
5. Бортников В.И. Репрезентация концепта «конечное – бесконечное» в поэме Дж. Мильтона «Потерянный Рай» (на примере латиноязычной лексики) // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи: Сб. студ. науч. работ. Выпуск второй. Екатеринбург, 2010.
6. Ван Дейк Т. Язык. Познание. Коммуникация / Пер. с англ. Благовещенск, 2000.
7. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. М., 2001.
8. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958.
9. Гореликова М.И., Магомедова Д.М. Лингвистический анализ художественного текста. М., 1989.
10. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 2006.
11. Доровских Л.В. Древнегреческий язык: учебное пособие по спецкурсу. Свердловск, 1984.
12. Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, 1990.
13. Казарин Ю.В. Мастерская текста (книга о текстотворчестве). Екатеринбург, 2008.
14. Мильтон Дж. Потерянный Рай: переводчик с английского В. Петров. – М., 1777.
15. Мюллер В.К. Новый англо-русский словарь. М., 2005.
16. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск, 1990.
17. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2008.
18. Соболевский С.И. Грамматика латинского языка. М., 1948.
19. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. в 50 тт. М., 1951. Т. 30.
20. Хазагеров Т.Г. Культура речи: учебник для студентов. Ростов-на-Дону, 1999.
21. Шмелев А.Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М., 2002.
22. Эйдинова В.В. Энергия стиля. Екатеринбург, 2009.
23. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Под ред. чл.-кор. АН СССР О.Н. Трубачева. М., 1981. Вып. 8.
24. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994. С. 307.

25. Milton, J. Paradise Lost / Milton, J. The English Poems. – Oxford University Press, 2004. – Все ссылки на оригинальный текст поэмы относятся к данному изданию. Римскими цифрами обозначены номера Песен (Books), арабскими – номера стихов (Lines).
26. Fauconnier G., Turner M. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. N.Y., 2002.

Горбунова С. А.
Научный руководитель: Слаутина М. В.
УрФУ (Екатеринбург)

**МОТИВЫ ТЕПЛА И ХОЛОДА В РОЖДЕСТВЕНСКИХ РАССКАЗАХ
ЕВРОПЕЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
(Ф. РЮККЕРТ, Г. Х. АНДЕРСЕН, С. ЛАГЕРЛЁФ, Ч. ДИККЕНС)**

Рождество - уникальный христианский праздник. Оно объединяет в себе два противоположных явления: тепло и холод. Холод представляется в форме зимнего времени года, снега, метели, сугробов, сильного ветра. Тепло приходит с человеком – его олицетворяют огонь печи, свечи, блеск и сияние рождественских украшений. Такое выражение рождества характерно для особого жанра литературы – рождественского рассказа.

Рассмотрим мотивы тепла и холода в рождественских рассказах четырёх писателей XIX века: Фридриха Рюккерта, Ганса Христиана Андерсена, Сельмы Лагерлёф и Чарльза Диккенса. Андерсен и Лагерлёф являются представителями Северной Европы, им в большей мере было известно, что такое настоящая предрождественская стужа и как ценно тепло в суровую зимнюю пору. Рюккерт и Диккенс, немецкий и английский писатели, разделяли традиции рождества, их героям свойственно ощущение необъяснимого рождественского тепла, радости и счастья, которые, как сказано в рассказе Сельмы Лагерлёф «Рождественский гость», «непонятно откуда, но обязательно приходят всегда и ко всем. И тогда всё меняется как по волшебству, и все становятся друг к другу добрыми, такими добрыми» (Сельма Лагерлёф).

Четыре текста: «Ёлка сироты», «Девочка со спичками», «Рождественский гость» и «Рождественская песнь в прозе: святочный рассказ с привидениями» - традиционно названы рождественскими рассказами. Изначально таким рассказом среди них являлся только текст Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе: святочный рассказ с привидениями» (1843), который и стал образцом рождественского (или святочного – вариант употребления названия, более характерный для русской литературы) рассказа. Традиции рождественского рассказа были замечены в стихотворении Фридриха Рюккерта «Ёлка сироты» (1816), в сказке Г. Х. Андерсена «Девочка со спичками» (1845) и в сказке «Рождественский гость» (1908), входящей в сборник Сельмы Лагерлёф «Легенды о Христе».

Целью исследования было увидеть особенности изображения идей тепла и холода в этих небольших произведениях. Для этого мы проанализировали оригиналы текстов и их перевод.

Для трёх первых небольших рассказов языкового анализа достаточно, чтобы полно представить мотивы тепла и холода, поскольку композиция проста, действующих лиц мало, образы главных героев незамысловаты. В «Рождественской песне в прозе» Диккенса наибольшую значимость, наоборот, играет художественная интерпретация.

В каждом из названных произведений выделяются доминанты в представлениях таких культурных феноменов, как тепло и холод.

В стихотворении Рюккерта холод тесно связан с понятием «чужой». В нескольких словах напомним сюжет произведения. В канун Рождества ребёнок-сирота бежит по улицам города. В русском тексте он назван «дитя-сирота», а в немецком оригинале – «чужой ребёнок». Этот ребёнок заглядывает в окна домов и витрины магазинов, чтобы полюбоваться на подарки, которые предназначены другим, и плачет, сознавая, что у него нет ни ёлки, ни подарков. Он замерзает от холода и вдруг видит Христа, идущего к нему, тот забирает его к себе на ёлку.

В немецком тексте прилагательное «чужой» употреблено целых четыре раза. Это чужой ребёнок, чужая земля (т.е. чужбина), чужие рождественские подарки, чужой город. В русском переводе такого акцента на прилагательное «чужой» нет. Таким образом, если учесть последние строки стихотворения: «Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на ёлку к Христу. И то, что было уготовано ему на земле, оно легко там позабудет» (Ф. Рюккерт), то можно заключить, что этот ребёнок является чужим для этой земли, не нужным здесь. Вот откуда идёт холод всего, что его окружает.

Мотив тепла ассоциируется с Христом, с *heilige Christ* – святым Христом, *Berater Christ* – Христом-советчиком, как он назван в немецком тексте. Ангелочки увлекают сироту к свету: *zum lichten Raum* – в светлое помещение. С небес на ребёнка веет теплом, потому что там находится его настоящая родина.

В сказке Андерсена «Девочка со спичками» в датском языке представлено целое семантическое поле «Огонь». Любопытно, что разнообразие лексических единиц в оригинальном тексте шире, чем в переводе сказки на русский язык. Так, в датском языке появляются лексические единицы, для которых в русском языке невозможно подобрать однословный эквивалент, а можно заменить только сочетаниями слов.

Например, датское *ildstrie* соответствует русскому словосочетанию *огненная полоса*, *julelys* приблизительно обозначает *рождественские огоньки*.

Идея холода в этой сказке отражена в понятиях, которые, как правило, всегда создают определённый антураж данному явлению: голод, нищета, физическая слабость. Особенно акцентируется внимание на отсутствии обуви : в переводе на русский язык про девочку говорится *брела*, а в первоисточнике (дословно) – *gik paa de nøgne smaa fødder* – шла на голых маленьких ногах.

В сказке Сельмы Лагерлёф «Рождественский гость» тепло ассоциируется с домом и уютом. В тексте встречается множество символов дома, домашнего очага. Так, дом Лильекруны, вокруг которого разворачивается действие, назван усадьбой, крепким хутором, гостеприимным домом, набожным домом. Интересна сама лексема «дом», так как в шведском языке, в отличие от русского, можно констатировать факт её наиболее частого употребления. Например, выражение: *utan hem och utan slaakt* - не было ни родни ни крыши над головой, в дословном переводе значит *без дома и без родственников*. Шведские лексические выражения со словом *дом* (*hem, hus*) в русском языке замещаются такими обстоятельствами места, как: *у него* или *внутри*. Эта же лексема в виде составной части используется в словах *домашние* – *husfolket* (народ дома), *хозяин* – *husbonden* (глава семьи и дома) *слуги* – *hemträlar* (рабочие дома) и др. Также интересно, что в таких шведских выражениях, как, например, *för sitt hem* (для своего дома) или *hans hem skulle förlora* (его дом будет утрачен), как можно заметить, важна идея дома, не столь ярко выраженная в русском переводе сказки (ср.: *для своих домашних* и *прости прощай семья*, соответственно). Кроме этого стоит отметить, что в тексте присутствуют названия многочисленных атрибутов домашнего уюта, усиливающие ассоциацию *дом – тепло*: камин, диван, кресло-качалка, каша, свеча и др.

Мотив холода в этой сказке оказывается связан прежде всего с явлениями природы. Малыш Рустер вынужден скитаться от усадьбы к усадьбе в непогоду: метель, вьюга, снежные вихри, тучи снега, сугробы. Метель в шведском языке «хлещет», а вьюга «вертится и бьётся». Сельма Лагерлёф говорит, что в такое ненастье Рустер будто ехал в страну смерти. Это сразу отсылает читателя к Скандинавской мифологии, где Север - земля тьмы, страха, несчастий и зла.

В «Рождественской песне в прозе» Чарльза Диккенса важен анализ созданных автором образов героев и ощущений. Именно ощущений, потому что Диккенс стал первым писателем, наиболее ярко, полно и точно передавшим атмосферу предрождественских дней и самого Рождества. Неповторим образ Скруджа, от которого

за версту веяло холодом: «Душевный холод заморозил изнутри старческие черты его лица (the cold within him froze his old features), заострил крючковатый нос, сморщил кожу на щеках, сковал походку (stiffened his gait), заставил посинеть губы и покраснеть глаза (made his eyes red, his thin lips blue), сделал ледяным его скрипучий голос (spoke out shrewdly in his grating voice). И даже его щетинистый подбородок, редкие волосы и брови, казалось, заиндевели от мороза (A frosty rime was on his head, and on his eyebrows, and his wiry chin). Он всюду вносил с собой эту леденящую атмосферу (his own low temperature). Присутствие Скруджа замораживало его контору (he iced his office) в летний зной, и он не позволял ей оттаять ни на полградуса даже на веселых святках» (Ч. Диккенс).

Холод царит повсюду, где появляется Скрудж. Само его имя – *Scrooge* – значит *скряга, сквалыга*. Однако, там, где кончаются владения льда, сухости и жадности, начинается весёлый праздник. Ощущение праздника знакомо в городе каждому, а с ним даже в самый бедный дом приходит тепло. В сочельник в каждой гостиной пылает огонь, даже у Боба Кречета, которому Скрудж платит гроши. Праздник с его радостью и теплом проходит только мимо Скруджа, так как Скрудж сам его не принимает.

Жизнь Скруджа угасает, потому что внутри него тлеет последняя искра. Это постепенное затухание проявляется в моменты, когда к Скруджу приходят духи. От головы первого ещё исходит яркий сноп света, он символизирует молодость Скруджа, времена, когда тот светился радостью и счастьем. При появлении второго Скрудж видит оранжево-красное зарево. Так начинался закат его жизни. Наконец, третий приходит в полной темноте, и Скрудж едва может видеть руку, которая указывает ему путь.

Таким образом, мотивы тепла и холода являются сквозными в рождественских рассказах, образуя главные противопоставления в художественном пространстве этих произведений: земля – небо, своё – чужое, бедность – богатство, щедрость – скупость и т.д.

Список литературы

Словари:

1. Большой немецко-русский словарь по общей лексике. «Русский язык-Медиа», 2004
2. Датско-русский словарь онлайн - Dansk-russisk ordbog. [Электронный ресурс]. Режим доступа: v.4. web edition <http://www.slovar.dk/>
3. Новый большой русско-английский словарь. «Русский язык-Медиа», 2004

4. Русско-Шведский и Шведско-Русский On-line словарь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.valenta.se/dictionary/default.asp>

Источники материала:

1. A Christmas Carol in Prose / Рождественская песнь в прозе - Charles Dickens. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.booksbooksbooks.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=786:-bilingua-&catid=1:english&Itemid=3
2. Friedrich Rückert Des fremden Kindes heiliger Christ. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.spruechetante.de/sprueche-sammlung/index.php/des-fremden-kindes-heiliger-christ-friedrich-ruckert-1788-1866/>
3. Hans Christian Andersen Den lille pige med svovlstikkerne. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.andersenstories.com/da/andersen_fortaellinger/den_lille_pige_med_svovlstikkern
4. [Selma Lagerlöf](#) En julgäst. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://runeberg.org/osynliga/01.html>
5. Ганс Христиан Андерсен. Сказки и истории. В двух томах. Л: Худ. литература, 1969.
6. Сельма Лагерлёф. Рождественский гость. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://scandlit.narod.ru/rozhdgost.html>
7. Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. СПб.: Наука, 1994. Т. 13. 431-434.

Коротков Г. Г.
Научный руководитель: Полушкин А. С.
ЧелГУ (Челябинск)

**ПРОСТРАНСТВО В МОДЕРНИЗМЕ И ПОСТМОДЕРНИЗМЕ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «ДАР»
И ГОРАНА ПЕТРОВИЧА «КНИГА С МЕСТОМ ДЛЯ СВИДАНИЙ»**

Начну с ответа на вопрос, который обязательно задаст читатель, открывший этот доклад. «Почему именно Петрович и Набоков? Какие есть основания для сопоставления и есть ли они вообще?».

Есть. Может быть, их недостаточно для того, чтобы сопоставлять всё творчество двух писателей, но вполне достаточно для сравнительного анализа двух романов.

Во-первых, это схожий **хронотоп**, который проявляет себя, прежде всего, на внешнем уровне детально прописанными, чётко, до стёршегося названия на корешке книги в берлинском книжном магазине, подробностями. Однако на самом деле это ловушка. Автор даёт читателю объяснение, ведёт его за руку по улицам той или иной европейской столицы, по лабиринтам модернизма или постмодернизма. Дальше есть два варианта развития событий. Читатель идеальный уже через несколько кварталов поймёт, что он идёт по несуществующему городу, описанному не столько автором, сколько одной из его проекций или масок (об этом дальше). Читатель поверхностный так и пойдёт до конца с этой иллюзией, не заметив обмана.

Берлин настоящий расширяется до границ Берлина, «фальсифицированного» В. В. Набоковым в романе «Дар» (1937), деконструированного и пересобранного на его собственный лад. На чем основывался Владимир Владимирович, переназывая и перекраивая Берлин под себя, – можно спорить бесконечно, далее я лишь выдвину свою гипотезу, о которой дальше.

Белград в романе сербского писателя-постмодерниста Г. Петровича «Книга с местом для свиданий» (2000) вообще расширяется до всепоглощающего, всеобъемлющего пространства. Персонаж выпадает из одного пространства/времени в другое, находясь (находясь ли?) у себя в комнате.

Различия в условной (ограниченной рамками текста) безграничности хронотопа обусловлены разными методами. Набоков берёт пространство Берлина и деконструирует его, перестраивая пространство города по своему усмотрению,

Петрович использует тот же приём, но расширяет его, создавая ещё один пласт текста. Говоря об этом, нельзя не обратить внимание на три поколения героев романа Г. Петровича, представляющих три уровня повествования. Первое – поколение Бранницы (конец XIX – середина XX века), второе – Наталии Дмитриевич (вторая половина XX века), третье – современное поколение, представленное Адамом и Еленой. Роман Бранницы представляет собой микс, смешивающий три обычных хронотопа в один, постмодернистский «коктейль». Пожалуй, ещё один довод в пользу того, что постмодернизм – логическое продолжение модернизма.

Во-вторых, это **условная автобиографичность** обоих романов. В обеих книгах автор говорит на два голоса. С одной стороны, он описывает главного героя, в свою очередь описывающего собственную биографию и мысли, во многом схожие с биографией и мыслями авторами. А с другой заявляет, что проводить параллели между автором и главным героем нельзя. Но это не должно вводить читателя в заблуждение и помешать попытаться с этой точки зрения проинтерпретировать те или иные действия/мысли автора, хронотоп того или иного города.

В-третьих, это **открытый финал** обоих романов. «Дар», как вы помните, заканчивается прекрасной стилизацией: «Прощай же, книга! Для видений - отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, - но удаляется поэт. И всё же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, - и для ума внимательного нет границы - там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синееет за чертой страницы, как завтрашние облака, - и не кончается строка». [Набоков, 2009, с. 472].

Роман Петровича заканчивается следующим образом:

«Если я не ошибаюсь, конец книги несколько изменен. Смотри, здесь написано: «На берегу реки Адам и Елена отвязали лодку, выгребли на середину и поплыли. Молодой человек сидел на веслах, а девушка читала ему что-то из тетради, лежавшей у нее на коленях...». Супруг заглянул в последнюю страницу и проговорил:

–Мы опоздали, теперь ничего не сделаешь... Они уже скрылись за линией горизонта...» [Петрович, 2005, с. 415]

То есть мы видим, что граница финала у обоих романов намеренно разорвана. В первом случае это модернистский приём открытого финала, в постмодернистском же романе герои пересекают недостижимую линию горизонта.

Но авторы разрывают не только границы самого романа, они разрывают ещё и **границы пространства**. Герой романа Набокова, Фёдор Годунов-Чердынцев, живёт на улице Агамемнонштрассе 15.

«Теперь так: живут они на Агамемнонштрассе 15, чудный район, квартира малюсенькая, но хох-модерн, центральное отопление, ванна, - одним словом, всё-всё-всё».»[Набоков,2009,с.213] Дом описывается так: «Дом, где жил Федор Константинович, был угловой и выпирал, как огромный, красный корабль, неся на носу стеклянно-сложное башенное сооружение, словно скучный, солидный архитектор внезапно сошел с ума и произвел вылазку в небо». [Набоков,2009,с.306]

Откроем самый известный сервис онлайн-карт Google maps и вобъём туда этот адрес. На удивление, получим отрицательный результат. Конечно, со временем улица могла пропасть, исчезнуть, оказаться разрушенной войной, но давайте откроем карты довоенного Берлина 1926-го года и 1932-го года соответственно [см. Рис.1, Рис. 2]. На этих картах тоже нет такой улицы.

Немецкий литературовед Дитер Циммер в своей работе «Nabokov's Berlin» утверждает, что Федор Константинович жил в эти годы в Берлине на улице Несторштрассе, 22 [см. Рис.3]. Ключевым аргументом является то, что улица, «начинаясь почтамтом и кончаясь церковью, как эпистолярный роман» [Набоков,2009,с.230]. Циммер приводит достаточно доводов, чтобы поверить ему, но появляется новый вопрос. Несторштрассе соседствует с Цицероштрассе и Ахилессштрассе. Так почему же Набоков переименовал одного царя в другого? Чем ему не понравился царь Пилоса, ведь в нарицательном смысле Нестор (на языке XIX века) — опытный вождь, старейшина, общепризнанный руководитель (в том числе на поле брани).

Я не берусь утверждать точно, почему он так сделал, но у меня есть пара предположений.

Во-первых, по-моему, по духу Агамемнон с его бесприютностью был Набокову ближе успешного Нестора.

Во-вторых, возможно, это зачатки постмодернистской игры в модернизме. Своеобразный вызов читателю, проверка его на внимательность и знания. Набоков любил загадки, почему бы не допустить, что это ещё одна?

В-третьих, это может быть попытка абстрагироваться от Фёдора, нежелание рисовать себя и в то же время невозможность этого не делать.

Горан Петрович же расширяет приём Набокова. Рисуя Белград с математической

точностью, он изменяет эмоционально негативно нагруженное для него пространство, расширяя его до безграничия. То, что он представлял себе в детстве, он воссоздаёт в романе, но используя постмодернистские техники, деконструируя приём «романа в романе», он буквализирует эту метафору и на самом деле, реально погружается в другие произведения, меняя, переписывая своё прошлое, уходя от него.

Здесь имеет смысл вспомнить о термине детерриториализации, введённом Жилем Делёзом, правда в несколько другом контексте. [Делёз, 2009, с.173] Этот термин, неразрывно связанный с термином ретерриториализации, имеет, как это часто бывает в трудах постструктуралистов, множество значений. В рамках данного доклада следует говорить не о физической детерриториализации, но о детерриториализации ментальной, разрушении существующего пространства, либо уходе от него и последующей ретерриториализации, то есть пересобирании разрушенного/покинутого пространство в пригодное для жизни.

Этот термин подразумевает разделение пространства на несколько частей, но мы видим не два пространства, между которыми перемещается герой-маятник, как у романтиков, но сложную структуру наложенных друг на друга пространственных слоёв. Изменяя пространство, авторы преподносят нам уже не Берлин и Белград, но совершенно другие города, их города, ретерриторизованные и воссозданные в абсолютно другом, отличном от реального, хронотопе.

Итак, подводя итоги, следует сказать, что:

1) Мы сталкиваемся с применением постмодернистских техник в модернистском романе, что служи одним из доводов в пользу того, что постмодернизм возник как законное продолжение модернизма, расширяя его техники и придумывая свои, но зачастую отталкиваясь от модернизма.

2) Постструктуралистская методология применима в отношении этих двух романов, поскольку оба автора используют одни и те же приёмы детерриториализации и ретерриториализации, только обращаются к разному инструментарию.

Список литературы:

1. Петрович Г. Книга с местом для свиданий – С.-Пб.: Амфора, 2005 – 415с.
2. Набоков В.В. Дар – С.-Пб.: Азбука-классика, 2009 – 480с.
3. Петрович Г. Различия – С.-Пб.: Амфора, 2009 – 255с.
4. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М.: Академический проект, 2009 – 261с.

5. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // Антология В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей – С.-Пб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999 – 976с.
6. Александров В. Е. «Потусторонность» в «Даре» Набокова // Антология В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей – С.-Пб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999 – 976с.
7. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // Антология В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей – С.-Пб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999 – 976с.
8. Zimmer E. Dieter, Nabokovs Berlin. Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH, Berlin, 2001.

Приложения:

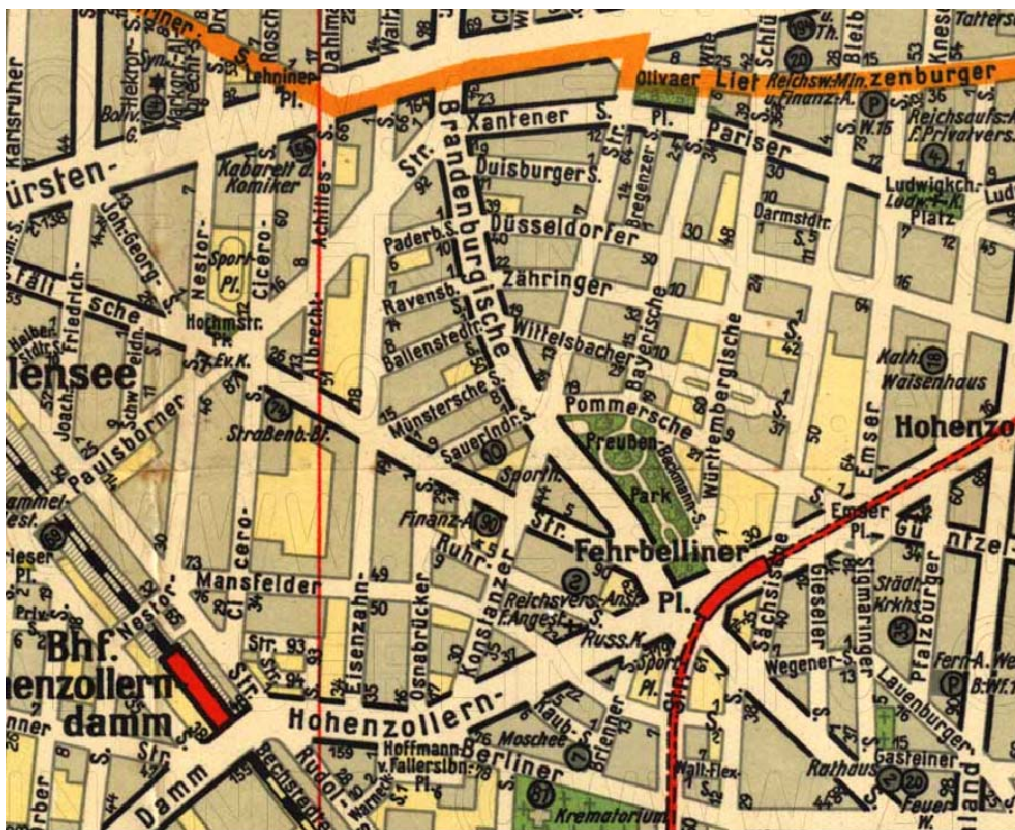


Рисунок 1

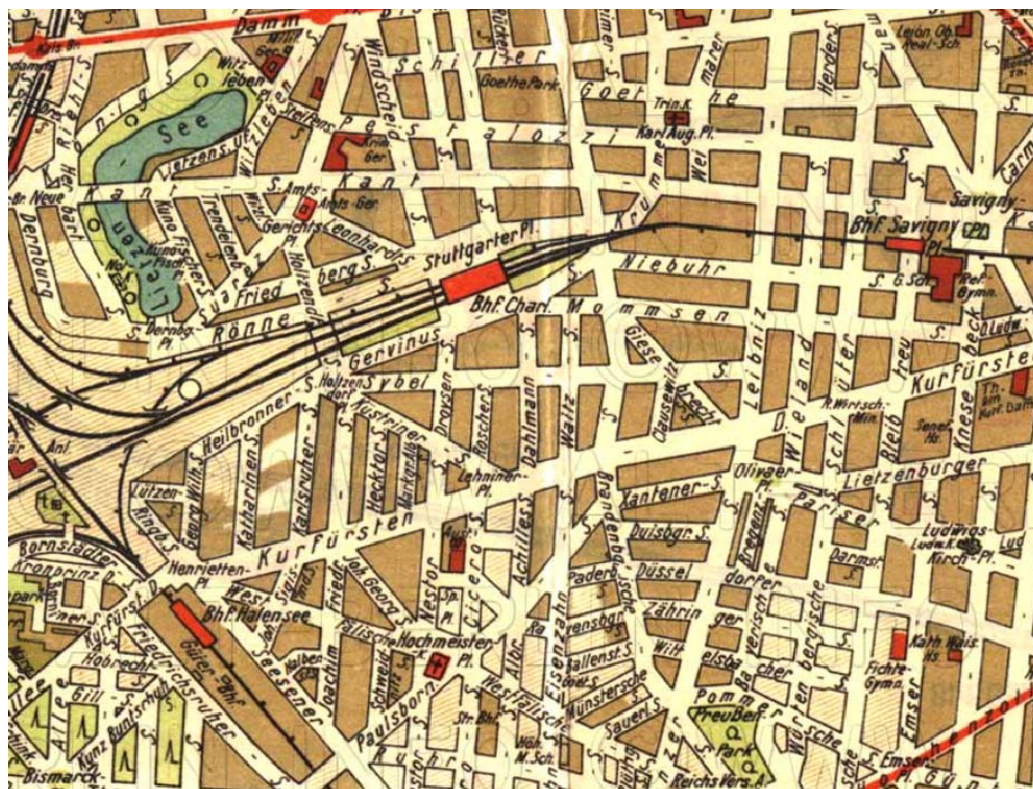


Рисунок 2



Рисунок 3

Накарякова А. А.

Научный руководитель: Матвеева Ю. В.

УрФУ (Екатеринбург)

**ДИСКУРС ДЕТСТВА В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «BEND SINISTER»
(«ПОД ЗНАКОМ НЕЗАКОННОРОЖДЕННЫХ»)**

Для Владимира Набокова дети – особая категория людей, которая оказывается мерилom самых разных ценностей. Об этом свидетельствуют многочисленные замечания писателя, разбросанные в его нехудожественном дискурсе, касающиеся детей – реальных или принадлежащих миру литературы. Так, например, говоря о романе Диккенса «Холодный дом», Набоков отмечает, что «одна из поразительнейших тем романа – дети, их тревоги, незащищенность, их скромные радости – и радость, которую они доставляют, но главным образом их невзгоды»¹. Уже из этого замечания можно сделать вывод, что «детская тема» не чужда писателю, для Набокова знаковым является присутствие детей в мире и условия их присутствия и жизни. Говоря о русской литературе, писатель подчеркивает важность «детской темы», например, говоря о рассказе Чехова «В овраге», особенно в описании «безгрешной Липы»², которая, «решительно и блаженно отрешившись от всякого зла, поглощена своим ребенком, делаясь с этим худосочным младенцем своими собственными, самыми красочными впечатлениями, единственным ее представлением о жизни»³. Здесь для писателя вновь оказывается важна детская способность Липы и ей подобных быть «счастливыми, милыми, наивными людьми на фоне страдания и несправедливости»⁴, их абсолютная беззащитность перед злом.

Но дети интересны писателю не только как живущие рядом беззащитные, безгрешные существа, нуждающиеся в заботе, но и как люди, обладающие абсолютно особым типом мышления. Программным для писателя можно назвать замечание о здравом смысле в мире искусства. «Здравый смысл в принципе аморален, поскольку естественная мораль так же иррациональна, как и возникшие на заре человечества магические ритуалы. Здравый смысл прям, а во всех важнейших ценностях и озарениях есть прекрасная округленность – например, Вселенная или глаза впервые попавшего в

¹ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 2000. – С. 104.

² Набоков В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета. 1996. – С 352.

³ Там же. – С 347.

⁴ Там же. – С. 346.

цирк ребенка»⁵. Здесь метафора «глаза ребенка» оказывается символом той естественной, жизненной, неподвластной высоким идеям нравственной чистоты, которая, по мнению Набокова, является единственно верной.

Еще более показательным высказыванием Набокова о детском понимании мира: «В известном смысле мы все низвергаемся к смерти – с чердака рождения и до плиток погоста – и вместе с бессмертной Алисой в Стране Чудес дивимся узорам на пронсящей мимо стене. Эта способность удивляться мелочам – несмотря на грозящую гибель – эти закоулки души, эти примечания в фолианте жизни – высшие формы сознания, и именно в этом состоянии детской отрешенности, так непохожем на здравый смысл и его логику, мы знаем, что мир хорош»⁶. Таким образом, присущее ребенку умение искренне и восхищенно любоваться миром ценится Набоковым как особая категория мышления.

Для нас интересно то, как «детская» тема развивается в романе «Под знаком незаконнорожденных» - первом американском романе Набокова, вышедшем в 1947 году. Роман – фантазмодория, роман – антиутопия, в котором действие происходит в вымышленной стране Падукграде. Это – полицейское государство, где царят насилие и беззаконие. Но важен в романе вовсе не политический пафос, а судьба главного героя – философа Адама Круга – и его сына Давида. В предисловии к роману Набоков пишет, что «именно ради страниц, посвященных Давиду и его отцу, была написана эта книга, ради них и стоит ее прочитать» [1.199]⁷. Отношения Адама Круга и его сына Давида здесь становятся основным предметом изображения.

После смерти жены вся жизнь Круга сосредоточилась на Давиде, все остальное ушло и стало ненужным. Восемилетний Давид описан таким, каким видит его любящий отец. «Он проворно вскочил, раскинул руки, балансируя на маленькой, словно припудренной, в голубых прожилках ноге...» [1.222]. «Сколь нежной кажется кожа в ее ночной благодати, с легчайшим фиалковым тоном чуть выше глаз и золотистым пушком на лбу под густой, спутанной бахромой золоторусых волос» [1.223]. И если обычно детские образы прописаны Набоковым достаточно объективно, то в описании Давида чувствуется подчеркнутое стремление рассказчика быть предвзятым. Любое упоминание о мальчике пронизано нежностью. И образ Давида –

⁵ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. С. 466.

⁶ Там же. – С. 468.

⁷ Набоков В.В. Собр. соч. американского периода в 5 т. Т. 1. С.199. В дальнейшем произведение «Под знаком незаконнорожденных» цитируется по данному изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

пожалуй, один из самых законченных, трогательных в детской галерее набовской прозы.

Давид искренний и доверчивый, как все дети («В этом возрасте (в восемь лет) о ребенке невозможно сказать, то он улыбается так или этак. Улыбка не привязана к определенному месту, она сквозит во всем его существе, - если ребенок счастлив, конечно. Этот ребенок все еще был счастлив» [1.222]). Он непоседлив, наблюдателен, постоянно пытается найти в мире что-то новое и интересное («Там игрушки, - отметил Давид, указав через дорогу на маленькую, но эклектичную лавку...» [1.281]. «Среди дешевых кукол и консервных банок Давид немедленно углядел маленькое подобие смертоубийственного экипажа» [1.282]). Он изобретателен («Скотоловку изображала доска для китайских шашек, прислоненная к ножкам переднего стула. Задний стул – смотровой вагон» [1.354]), умен и по-своему весьма рассудителен («как ни странно, ребенок, вместо того чтобы хныкать и звать на помощь, пытался, видимо, урезонить невозможных своих гостей. <...> Звук этого вежливого и почтительного голоса был хуже мучительнейшего стога» [1.365]). Но при этом порой упрям и капризен, как почти все дети: «И вовсе не поздно, - вскричал Давид, внезапно садясь со вспыхнувшими глазами, и кулаком ударил по атласу <...> Давид, надувшись, натянул одеяло на голову» [1.356].

В этой детальной прорисовке образа мальчика сказывается и то, какое место Давид занимает в сердце и жизни отца. И Набоков не случайно, изображая линию жизни мальчика, использует прием «воспоминания о будущем», когда Круг видит то, чего быть не может, но что он хотел бы видеть: «Он увидел Давида, ставшим старше на год или два... Он увидел его катящим на велосипеде... Он увидел его юношей, пересекающим технокolorовый кампус... Он увидел его двухлетним, на горшке... Он увидел его сорокалетним мужчиной» [1.354], -- то, что было, есть и то, чего никогда не будет, ибо Давиду вырасти не суждено.

Самое поразительное в романе то, каую власть имеет это крошечное существо – его сын - над мыслями и душой Круга. После смерти жены герой заботится лишь о том, чтобы сын не догадался, что мамы больше нет. «Я вам шею сверну, <...> если ребенок услышит от вас хотя бы одно слово» [1.224], - говорит Круг служанке Клодине, сообщив ей о смерти Ольги. Пока герой верит, что «пока он сидит тихо и не высовывается, никакой пагубы с ним не случится» [1.327], он достаточно спокоен, трезво и скептически наблюдает, как арестовывают его друзей, как бесчинствуют люди, являющиеся винтиками всемогущей и преступной системы Падука. Но стоит ему

подумать, что в опасности сын, поведение его резко меняется. Стоит вспомнить хотя бы, в какое отчаяние впадает герой, когда теряет Давида в деревне. «Не терять головы, думал Адам Девятый, ибо было уже немало последовательных Кругов: один поворачивался туда-сюда, словно сбитый с толку игрок в «жмурки»; другой в клочья разносил воображаемыми кулаками картонный полицейский участок; третий бежал по кошмарным туннелям; четвертый выглядывал с Ольгой из-за ствола, чтобы увидеть, как Давид на цыпочках обходит другое дерево и все его тельце готово затрепетать от восторга; пятый обыскивал хитро запутанную подземную тюрьму, в которой опытные руки где-то пытали воющего ребенка; шестой обнимал сапоги обмундированной твари; седьмой душил эту тварь среди хаоса перевернутой мебели; восьмой находил в темном подвале скелетик» [1.288]. Это описание только случайной, «пробной» потери мальчика, и становится ясно, что настоящей потери самого близкого ему человека Круг просто не переживет.

Постепенно тревога за жизнь ребенка усиливается, и активность героя возрастает. «Я хочу увезти отсюда ребенка» [1.351], - говорит Круг, собираясь бежать из страны. С нарастанием трагизма в судьбе Давида лихорадочная деятельность его отца достигает пика. В момент ареста герой, совершенно не заботясь о своей судьбе, борется за мальчика, старается успокоить его, умоляет о возможности взять сына с собой. («Я не могу оставить мое дитя на муку. Пусть он едет со мной, куда вы меня повезете» [1.366]). Круг готов «сразиться» с каждым представителем власти – грубым полицаем или мирным чиновником, пойти на все, отречься от своих убеждений, чтобы спасти ребенка («...я сделаю все, и даже больше, только если сюда, вот в эту комнату, доставят мое дитя, незамедлительно» [1.374], «он готов объявить по радио нескольким иностранным державам (что побогаче) о твердом его убеждении, что эквилизм – это то, что нужно, если и только если ему возвратят ребенка, благополучного и невредимого» [1.379]). Его поступками руководит только мысль о сыне, эта мысль диктует герою, что нужно делать. Тревога заслоняет собой все, слабые попытки успокоить себя похожи на заклинания («Повторяй себе, повторяй: что бы они ни делали, они не причинят ему вреда. <...> Может быть, он уснет. Помолимся, пусть он уснет» [1.368]).

Но Давид обречен, ибо «кошмар может стать неуправляемым» [1.375], и стал таковым. Мальчика убили в ходе совершенно аморального эксперимента, имеющего целью «перевоспитание» заключенных. Во время него пациенты клиники для душевнобольных могут уничтожить ребенка сироту, или «какого-нибудь человечка, не

имеющего ценности для общества» [1.380]. И это чудовищное действо – лишь одна из граней созданной политической системы, наиболее явно демонстрирующая аморальность государства, уничтожающего беззащитнейших своих граждан (как и появление мальчика, по ошибке принятого за сына Круга, - избитого и затравленно прикрывающего лицо, «когда один из мужчин сделал внезапный жест» [1.377]). Система, практикующая подобные эксперименты, обречена.

Эта обреченность, становящаяся эмоциональным тоном романа, нарастает по ходу развития сюжета, и пиком ее становится описание мертвого Давида. «Золотисто-пурпурный тюрбан, обвитый вокруг головы, украшал убитого мальчика; умело раскрашенное, припудренное лицо; сиреневое одеяло, исключительно ровное, доставало до подбородка» [1.385]. Образ Давида служит и символом вынесения приговора государству Падука, и символом окончания сознательного жизненного пути Круга, который сходит с ума от невыносимой душевной боли.

Но мальчик вовсе не случайно появляется в последней сцене в тюрбане. И имя Давид явно отсылает к имени библейского израильского царя Давида. В романе откровенно прослеживается мотив короля, за которого сражается Круг, ведя свою игру против всего мира. И набоковское выражение «solus rex» оказывается знаковым в данном случае. Ребенок в мире Набокова часто оказывается «одиноким королем». Одиноким – в силу особенности своего взгляда на окружающую действительность, своего внутреннего мира. «Королем», ибо близкие, любящие люди готовы посвятить себя ему.

Таким образом, в романе сходятся в одной точке практически все составляющие «детской» темы в творчестве писателя. Здесь и отношение к ребенку как к беззащитному существу, жертве (связанное с традицией русской литературы, зарубежной литературы и, прежде всего, Диккенса). Его жизнь – словно показатель степени деформации действительности. Вместе с тем, писатель ценит и детскую отрешенность от бытовой стороны существования, способность «любоваться узорами жизни», удивляться фокусу с хлебными катышками или прислушиваться к звучанию пустого кувшина, видеть в ряде составленных стульев поезд.

Отношение к ребенку оказывается тем «моментом истины», который выявляет суть взрослых героев.

Список литературы:

1. Анастасьев Н.А. Владимир Набоков. Одиноким король. - М.: Центрполиграф, 2002. - 525 с.

2. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. - М. : Худ. лит., 1973. – 534 с.
3. Набоков В.В. Собр. соч. американского периода в 5 т. Сост. Н.И.Артеменко-Толстой. – СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. – 608 с.
4. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. - М.: Независимая газета, 1996. - 440 с.
5. Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе // Под ред. М. Аверьянова. - М.: Независимая Газета, 2001. - 352 с.
6. Набоков В.В. Pro et Contra. - СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. - 974 с.
7. Сендерович Е., Шварц Е. Тропинка подвига // Набоковский вестник. – 1999. - №4.
8. Шаховская З.А. В поисках Набокова: отражения. - М.: Книга, 1991. - 316 с.

Руцкова Д. А.

Научный руководитель: Ессяк Е. С.

ИГНИ УрФУ (Екатеринбург)

**РЕАЛЬНОЕ И ВИРТУАЛЬНОЕ В РОМАНЕ Дж. КОУ
«НЕВЕРОЯТНАЯ ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ МАКСВЕЛЛА СИМА»**

Удивительно, как Джонатан Коу еще не стал известным во всем мире. Его романы достойны внимания, он создает блистательные образы, эмоционально богатые и вплетенные в нетривиальный сюжет. Коу – мастер удивлять, но при этом незаметно подготавливает читателя к неожиданному повороту событий с самого начала. Невероятные истории его героев рождаются на фоне самой обычной жизни, где трудности перемежаются с юмористическими ситуациями. Коу один из немногих, кто может сделать из этого искусство.

Роман «Какое надувательство!», который является своего рода визитной карточкой Коу, описывает жизнь английского общества времен правления Маргарет Тэтчер. Главному герою, писателю, чья карьера сложилась не очень успешно, предложили написать хронику одного из самых уважаемых семейств Великобритании, члены которого широко известны в высшем обществе. В ходе работы он поражается, сколь разносторонними оказываются их интересы: от финансов и кино до торговли и ракетостроения. Герой размышляет над тем, что подвигло их заказать такого рода книгу. Роман, прославивший автора, таит в себе интригу с первых строк, и в конце Джонатан Коу сменяет размеренное повествование обязательно неожиданным, резким финалом, одновременно смешным и кровавым. Карикатура здесь сплетается с сентиментальной историей любви и высокой трагедией, фоном которой являются исторические события.

Между тем, четко прослеживается отличительная черта писательского стиля Коу, а именно — способность мгновенно и точно реагировать на явления повседневной, окружающей действительности, преломляя их неожиданным ракурсе, заставляя читателей их переосмыслить.

Так, в своём последнем, на данный момент, романе «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима», который появился в начале 2010 года, Коу обращается к проблеме виртуальных технологий — столь широко и повсеместно насыщающих жизнь любого современного человека. Их возможности безграничны. Кто сегодня может представить

свою жизнь без сети Интернет? У кого нет своего аккаунта в социальной сети? Каждый, так или иначе, вовлечен, или хотя бы в этом осведомлен. Нам всем сложно от этого отказаться, это стало неотъемлемой частью нашей жизни. Но наряду с достоинствами есть и недостатки: прочно обосновавшись, виртуальность стирает грань между собой и реальностью, вызывает привыкание. Виртуальный мир представляет собой «ловушку» для человека.

Но что если обратиться к виртуальной реальности в литературной обработке, рассмотреть ее как художественный феномен? Метафорически, сама литература является особой моделирующей виртуальной реальностью. В каждой книге существует индивидуальный мир произведения со своим временем, пространством, персонажами. Все они взаимодействуют и создают неповторимую виртуальную реальность произведения. Читатель, обращаясь к тексту, погружается в нее и переживает жизнь вместе с персонажами, путешествуя по виртуальному миру книги. В.В. Афанасьева пишет, что «Виртуальное – “извечное достояние культуры”, а также человеческого сознания и человеческой души. Потребность в виртуальном обладает, может быть, в большей степени значимостью, чем потребность в действительном (константном), что связано с сущностной свободой человека». [2; 45]

Что же касается взаимодействия реального и виртуального, здесь более всего привлекает проблема субъекта, засчет которого и происходит взаимодействие. Таким образом, виртуальная реальность становится своего рода психологической проблемой. Ряд ученых рассматривают виртуальность как естественную потребность человека в качестве первобытной психики. «Полагают, что стремление попасть в Сеть заложено в человеке уже на генетическом уровне». [1; 23] С другой стороны, признается и тот факт что это, создаваемое виртуальной реальностью, общество является наоборот искусственным и функционирует по псевдореальным законам. Погружение в виртуальную реальность является своего рода эскапизмом, попыткой отстранения от настоящей реальности. Это ставит широко обсуждаемую проблему виртуальной зависимости. Росохин и Измагурова описывают эту зависимость как глубокий психологический процесс. [5; 522] Человек устает от напряженной ситуации и всячески ищет способы снять напряжение теми путями, которые ему доступны. В данном случае – это путь виртуального самовыражения. И всё же, все те проблемы, о которых мы говорим — скорее сугубо теоретические. На сегодняшний день существует даже отдельная научная сфера, им посвященная — это виртуалистика.

Между тем, Джонатану Коу удается вновь придать значимости этим каждодневным технологическим «чудесам», - ведь именно они в буквальном смысле «творят» личность главного героя, организуют его взаимоотношения с другими персонажами, определяют своеобразную пространственно-временную организацию романа.

Герой — Максвелл Сим, «самый заурядный человек»¹, как характеризует его сам писатель, находится в плену, в полном подчинении искусственного, виртуального мира современных технологий, и, вместе с тем, в непрестанных поисках себе самого и своего места в реальной жизни. И здесь Джонатан Коу верен своим традициям: он наслаивает сюжетные линии друг на друга, интригует читателя, заводит главного героя в тупик, откуда весьма неожиданно указывает выход.

Для понимания исхода жизненного пути и исканий героя, как и для понимания сюжета романа в целом, необходимо представить саму виртуальную реальность, а также действительность (подлинную реальность) как два повествовательных плана, сосуществующие в произведении Коу и взаимодействующие, прежде всего, посредством этого персонажа.

В романе «Невероятная частная жизнь Максвелла Сима» главный герой существует параллельно в нескольких мирах. С одной стороны, Макс вполне реальный персонаж, ему 48 лет, его личная жизнь оставляет желать лучшего, - от него ушла жена, вместе с дочерью. Помимо этого, у самого Макса не было нормальной семьи: отец с матерью поженились не по любви, а Макс родился по чистой случайности. Впоследствии мать умерла рано, а с отцом у Макса так и не возникло доверительных отношений. Всё это загоняет его в состояние депрессии, из которой он не может сам выбраться. Он оставляет работу консультанта в супермаркете, так как не может справиться с самим собой. Макс находится в ожидании чего-то, в зависшем состоянии, ничего не происходит, он не знает, что делать. Между тем, состояние депрессии сопровождается ожиданием будущего, Макс не впадает в отчаяние. В нем все еще кроется надежда на что-то хорошее. Но при этом он удивительно апатичен. Рассмотреть хотя бы весьма комичный эпизод возвращения Макса домой из командировки. Стоило ему присесть отдохнуть на скамейку рядом, вспоминая о девушке, с которой он познакомился в аэропорту, как к нему подошел незнакомец и без всяких предисловий отобрал. Правильнее будет сказать, Макс сам его отдал. Его

¹ Высказывание Дж. Коу о своем романе / Официальный сайт Дж. Коу [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jonathancoewriter.com/books/maxwellSim.html> (дата обращения: 29.05.11)

беспокоит лишь то, что возможность человеческого общения реализовалась совсем не так, как ему представлялось. При этом Макс поинтересовался у своего грабителя, не хочет ли он взять еще и деньги с кредитными картами. В этом явно проявляется авторская ирония по отношению к герою. Макс соглашается на предложение своего давнего друга распространять новые экологически чистые зубные щетки. Макс отправляется в командировку на север страны, на острова. По пути Макс заезжает к старым знакомым и бывшей жене, видит с дочерью. Всё это похоже на своеобразное «дрейфование» по жизни. Макс снова возвращается к начальному состоянию, совсем теряет и совершает попытку самоубийства.

Вместе с тем, в заурядности Максвелла Сима проявляются очень специфические черты, связанные с изображением его виртуальной жизни. Макс создает другие пространства, где ему будет удобно. Значение виртуальности для героя велико, так как в ней он не ощущает никакого дискомфорта, напротив, он воодушевлен беседой и испытывает моральное удовольствие от общения. Это проявляется как в использовании Интернет, так и в создании виртуальных собеседников. Во время беседы с соседом в самолете, Макс, не замечая, как в это время с ним случается инфаркт, продолжает вести разговор. В другом эпизоде показано, как Макс в командировке общается с навигатором своего автомобиля и даже дает ему имя – Эмма. Он ведет с ней беседы, спрашивает, как ему лучше ехать. Он даже обсуждает с ней свою личную жизнь. А в конце и вовсе предлагает ей пожениться. Кроме всего этого, герой создает и собственную виртуальную личность – он общается на форуме со своей бывшей женой от лица женщины под выдуманным ником. Все связи Макса с другими – искусственные, они лишь еще раз доказывают виртуальность его жизни. Посредством их он стремится к положительным эмоциям, пытается достичь полной разрядки и удовлетворения, иногда переживая неприятный эмоциональный опыт, но в сущности это лишь суррогат удовольствия и подмена реальной жизни виртуальной.

При знакомстве Макс иногда говорит, что его фамилия пишется, как сим-карта (он использует это для лучшего понимания написания). Однако на это можно посмотреть с другой стороны – Макс как будто вклинивается в чужую жизнь, как эта маленькая сим-карта вставляется в новый телефон. Макс подстраивается под каждую ситуацию, он не ощущает себя уникальной личностью.

Ключ к пониманию того, почему Максвелл Сим не реализовался в реальной жизни – разрыв между реальным и виртуальным произошел еще в прошлом. Во-первых, это связано с тем, что Макс многое унаследовал от отца, при этом всю жизнь

ощущая глубокую отчужденность по отношению к нему. Отец Макса тоже фигура неоднозначная, человек нетрадиционной сексуальной ориентации, у него тоже не получилось создать нормальных отношений в семье. У Макса комплекс непонимания отца, но при этом он ему нужен. Он сам запрещает себе любить отца, потому что тот видится ему недостойным его любви. Вместе с тем, есть эпизод, где Макс натывается на биографию своего отца, и ее чтение многое ему объясняет. Макс начинает понимать отца, возникает некоторое сожаление по отношению к нему. Также Макс узнает в отце себя (наконец, находит что-то общее между ними), приходит к своеобразному отождествлению с ним – у них обоих семейное счастье потерпело крах. В этом они, безусловно, похожи. Самопознание Макса основывается на взаимоотношениях с отцом. Отец – часть личности самого Макса. Ведь, по сути, Макс повторяет его судьбу.

Весь сюжет странствия героя – пусть поиска самого себя. В финале происходит встреча, которая приводит нас к итогам этого поиска. Между тем, она может быть истолкована неоднозначно. Обретя ответы на все вопросы, Макс встречается незнакомца, события новой книги которого удивительным образом повторяли его судьбу. Кто же такой этот незнакомец? Можно предложить три варианта:

- 1) Рассмотреть неожиданное знакомство как *встречу с автором*. Это автор, который сейчас создает этого персонажа, тем самым подчеркивает его виртуальность. В таком случае, перед нами, несомненно, постмодернистская ситуация.
- 2) Иной подход возможен, если рассматривать это знакомство не в рамках эстетики, а в символическом ключе. Это может быть растолковано как *встреча с творцом*. Создатель отвечает на все вопросы Макса, разъясняет то, что было непонятным.
- 3) И, наконец, еще один вариант трактовки финала – в образе человека приходит *смерть*. Пройдя весь путь до конца, Макс познал все грани бытия, поэтому его жизнь закончена, и его устраниют.

Что из этого задумывал автор, точно сказать нельзя. Однако все эти трактовки имеют право на существование. В любом случае, это уже субъективный выбор читателя, который зависит от его индивидуальной интерпретации. Однако стоит признать, что для самого Коу реальное и виртуальное оказываются неразрывно связаны и сбалансированы.

Список литературы:

1. Афанасьева В.В. Тотальность виртуального. – Саратов: Изд-во «Научная книга», 2005. –104 с.
2. Бычков В.В., Маньковская Н.Б.. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. // Эстетика: вчера, сегодня, всегда. – Вып. 2.– М., 2006. - С. 32 -60
3. Дж. Коу. Невероятная частная жизнь Максвелла Сима. М.: изд-во “Фантом-пресс”, 2010. - 512 с.
4. Дж. Коу о своем романе / Официальный сайт Дж. Коу [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jonathancoewriter.com/books/maxwellSim.html> (дата обращения: 29.05.11)
5. Россохин А.В., Измагурова В.Л. Личность в измененных состояниях сознания. М.: Смысл, 2004. - С. 516-523

Солонец П. В.

Научный руководитель: Чернышов М. Р.

УрФУ (Екатеринбург)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРТИНА МАКДОНАХА НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «КРАСАВИЦА ИЗ ЛИНЕЙНА»

«Подлинная сенсация театральной Европы», «чудо современной сцены», «главный драматург XXI века, «Тарантино от театра» - так называют современного ирландского драматурга Мартина МакДонаха самые строгие критики Старого и Нового света. Собрав немислимое количество самых различных наград, его ирландские драмы получили успех и зрительское признание по всему миру: пьесы Мартина МакДонаха можно увидеть на сценах театров Европы, Бродвея, России. Слава МакДонаха докатилась и до Урала, и постановки по пьесам «неистового ирландца» можно теперь увидеть и в Екатеринбурге.

Однако театральный триумф МакДонаха парадоксален, так как, несмотря на огромный зрительский успех и положительные отзывы критиков, его пьесы часто остаются непонятными, неверно истолкованными и, по большому счету, загадочными и непостижимыми как для зрителей, так и для театральных режиссеров, взявшихся за постановку ирландского драматурга. Познакомившись со сценическим воплощением драм МакДонаха в России, неизбежно с сожалением отмечаешь, что ни актеры, ни режиссер так и не смогли разобраться в пьесах «главного драматурга XXI века», сведя метафизическое значение происходящего на сцене до уровня бытовой проблематики, которая лишает поступки и поведение персонажей мотивации и делает их действия бессмысленными, оставляя зрителя в недоумении.

Казалось бы, в подобной ситуации литературоведение должно обратить особое внимание на творчество МакДонаха и помочь театру и зрительской аудитории разобраться в действительно непростых пьесах ирландца. Но отечественная наука в данном случае предпочитает оставаться в стороне, игнорируя фигуру ирландского драматурга. А литературоведение западное может предложить лишь два критических сборника статей и эссе, которые преимущественно концентрируются на рассмотрении какого-либо одного аспекта драм ирландца. Целостного же осмысления творческой деятельности МакДонаха хотя бы в границах одной пьесы или цикла пьес пока что не существует. Так, выделяя и анализируя отдельные темы и мотивы в творчестве

Мартин МакДонах, большинство литературоведов затрудняются определить роль и соотношение этих мотивов с целостным идейным содержанием пьесы и, обозначив наличие отдельных элементов в поэтике его пьес, не рискуют браться за анализ авторской эстетики, отказываясь от какой-либо последовательной интерпретации драм ирландца.

Изучение творчества драматурга в рамках одного произведения – пьесы «Красавица из Линейна» – оказалось особенно перспективным в национальном аспекте: Ирландия, явившись ключом к пониманию феномена М. МакДонаха, позволила соблюсти целостность при изучении драматического произведения.

Мартин МакДонах продолжает разрабатывать темы, традиционные для ирландской драматургии. Его интересует проблема национального самосознания, если быть точнее то тот образ Ирландии, то представление о себе, как о нации, которое существуют в сознании ирландцев. МакДонах вступает в полемику со своими предшественниками, стремясь показать, что идеализированный, пасторальный образ Ирландии, утверждавшийся крестьянской драмой, больше не является жизнеспособным и не отвечает национальному представлению о себе. Однако власть этого образа, господствовавшего в сознании людей более чем полвека, настолько сильна, что даже понимание его необъективности и нежизнеспособности не ведет к его исчезновению, и ряд атавистических представлений продолжают присутствовать в сознании современного ирландца. МакДонаха волнует проблема расщепленности национального самосознания. Его герои больше не чувствуют, что Ирландия это их дом. Понимая, что идеализированные представления устарели, они пытаются заполнить образовавшуюся брешь образами западной массовой культуры. Сознание героев расщеплено, наполнено образами и знаками различных культур. Лишенные какого-либо основания в своей жизни, они отчаянно пытаются вырваться из Линейна, уехать из Ирландии. Но сделав это, они не чувствуют никакого удовлетворения, им так и не удается найти точку опоры.

Стоит отметить связь Мартина МакДонаха с ирландской драматургической традицией, как на идейном уровне, так и на уровне заимствования отдельных элементов поэтики. Для того чтобы показать атавистичность, нежизнеспособность представлений, существующих в сознании ирландцев, МакДонах обращается к традиционным элементам крестьянской драмы. Так, он выбирает местом действия своей драмы кухню в деревенском доме, где по традиции разворачивались события большинства крестьянских пьес. Но пространство кухни в пьесе изменено так, что она

больше не является символом уюта и домашнего очага. Кухня в доме Мэг и Морин это, по определению, одного из критиков, «адова кухня», место распространения болезни и инфекции. Также МакДонах обращается к традиционному образу крестьянской драмы – низкокомическому ирландцу, который обычно выводился как недалекий, глуповатый ирландец – деревенщина, попадающий в ряд комических ситуаций фарсового характера. Используя этот образ для создания ряда комических положений, МакДонах доводит до гротеска те стереотипные представления и клише, на которых традиционно строился такой персонаж.

МакДонах обращается к традиционным элементам поэтики крестьянской драмы, модифицируя их таким образом, чтобы показать несостоятельность архаичных преставлений и понятий, являющихся частью национального самосознания. Герои МакДонаха – это герои-маргиналы, утратившие свой прежний дом и отчаянно пытающиеся найти дом новый, это люди, ищущие место, где они могли бы преклонить голову, и не находящие такового.

Но, занимаясь демифологизацией национальных самопредставлений, драматург не останавливается на демонстрации несостоятельности мифа об утраченном золотом веке, созданного крестьянской драмой. Он также обращается к мифологии, созданной ирландской драматургической традицией, которая боролась с крестьянской драмой, доказывала несостоятельность упорно навязываемого ей образа. Представителями этой традиции являлись У. Б. Йейтс, Леди Грегори, Ш. О'Кейси, Дж. Синг. Суть идеализации, предлагаемой данными драматургами, сводилась к тому, что если национальное самосознание ирландцев преодолееет те ложные представления о себе, которые утверждались крестьянской драмой, то у страны появится шанс подняться, двинуться вперед, расцвести, превратиться из дряхлой старухи в молодую красивую девушку с походкой королевы, как это было метафорично обыграно в культовой для Ирландии драме Йейтса и леди Грегори «Кэтлин ни Улиэн» (*«Cathleen Ni Houlihan»*). В своей пьесе МакДонах показывает несостоятельность подобной позиции, вступая в полемику с произведением Йейтса. Иронично называя героиню своей пьесы королевой красоты, МакДонах дает нам отсылку к драме Йейтса: вот она королева красоты из Линейна, та девушка с походкой королевы из пьесы Йейтса, о которой мечтал великий предшественник МакДонаха. Но королеве уже сорок лет, а она так и не расцвела во всю силу, так и не избавилась от гнета губительных предрассудков, ложных пасторальных представлений о крестьянском прошлом страны, персонифицированных в матери Морин Мэг, мучающей Морин своей тиранией. Таким образом, МакДонах показывает

не только несостоятельность идеализированных пасторальных представлений о крестьянском прошлом страны, но и несостоятельность веры в то, что у нации до сих пор остался шанс на чудесное превращение. Перед нами Ирландия, которая уже вряд ли когда-нибудь сможет стать молодой и красивой, ведь шанс уже упущен, Морин сорок лет, процесс увядания уже начался. Концовка пьесы также подчеркивает идею о невозможности возрождения, ведь номинальное освобождение Морин, то есть убийство матери, ни к чему не ведет: в конце героиня приобретает ужасающее сходство со своей матерью, она садится в ее кресло-качалку, занимая ее место. Таким образом, концовка пьесы выглядит довольно пессимистичной: Ирландия, не сумевшая разобраться со своим прошлым в XX веке, бесконечно опоздала и вряд ли сможет нормально развиваться в будущем.

Список литературы:

1. МакДонах М. «Красавица из Линейна» // МакДонах М. «Человек-подушка» и другие пьесы». М., 2008.
2. McDonagh M. The Beauty Queen of Leenane and other plays. N.-Y., 1998.
3. Ed. Richard Runkin Russell. Martin McDonagh: a casebook. N.-Y., 2007.
4. Ed. Shaun Richards. The Cambridge companion to twentieth-century Irish drama. New York, 2004.
5. Ed. Lilian Chambers and Eamonn Jordan. The theatre of Martin McDonagh: a world of savage stories. Dublin, 2006.

Харлов И. Е.
Научный руководитель: Кабинина Н. В.
УрФУ (Екатеринбург)

КАРТИНА МИРА ДИАНЫ УИНН ДЖОУНЗ И ЕЁ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХАЯО МИЯДЗАКИ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ "ХОДЯЧИЙ ЗАМОК ХАУЛА")

Прежде чем переходить к картине мира в произведении "Ходячий замок Хаула", необходимо отметить некоторые детали биографии и творчества автора романа, Дианы Уинн Джоунз, и автора экранизации – японского режиссера Хаяо Миядзаки.

Диана Уинн Джоунз (16 августа 1934 – 26 марта 2011) – британская писательница, автор фантастических романов для детей и взрослых. Наиболее известные её работы — это серия книг о Крестоманси (англ. Chrestomanci), роман «Ходячий замок Хаула» (англ. Howl's Moving Castle), а также «Темный Властелин Деркхольма» (англ. Dark Lord of Derkholm).

Диана Уинн Джоунз – довольно необычный писатель. Первое, что бросается в глаза, когда вглядываешься в её творчество, – это откуда появляются все эти фантастические миры, перипетии и герои. Подобные вопросы неоднократно задавались Диане, и она отвечала, что идеи берутся отовсюду: из вещей, которые нас окружают, из событий, которые происходят вокруг [3].

В одном из своих интервью, опубликованном в 70 номере журнала Foundation летом 1997 года, писательница открывает один из источников своей фантазии. Она говорит, что в детстве, во время Второй мировой войны, её, как и многих других детей, эвакуировали и предупредили, чтобы она не пила воду из умывальника, поскольку её берут из озера, а там много тифозных спор. И Диана подумала, что в озере находятся тифозные немцы (английское "спора" – germ, "немец" – German, ей показалось, что слово "germ" является сокращением от "German"). Позже, ночью, ей приснилось, что немцы вылезают из озера и нападают на людей [3].

Писательница отметила, что вариации этой фантазии легли в основу её творчества.

Продолжая говорить о пережитом ужасе Второй мировой, необходимо отметить, что образ данной войны станет одним из камней преткновения в интерпретациях Дианы и Хаяо романа "Ходячий замок Хаула".

Помимо такого неординарного источника фантазии, Диана не привыкла писать в

определённое время, определённое количество страниц. Она почти полностью подчиняется вдохновению. Книга должна кричать, что она готова быть написаной, как отмечает сама Диана [3].

Другой важный момент, который отражается в её творчестве, – это отсутствие плана. Диана признаётся, что знает начало, конец и пару моментов в середине книги. Как они будут соединяться, для неё является не меньшей загадкой, чем потом для читателя. Подобным образом она поддерживает интерес к сюжету, имеющему привычку внезапно криво извернуться.

Теперь несколько слов о Хаяо Миядзаки (5 января 1941 – по наст. время). Это японский режиссёр-аниматор, вместе с Исао Такахатой он основал анимационную студию — «Студию Гибли». Известен по таким работам, как "Унесённые призраками", "Принцесса Мононоке", "Ходячий замок" и другие.

Поскольку его отец работал на авиационном заводе, Хаяо очень сильно полюбил различные летающие приборы, что сильно отразилось на его творчестве, поскольку невозможно найти какой-нибудь его фильм, где не присутствовало бы что-нибудь летающее либо главные герой не обладал бы способностью левитировать.

Помимо этого, общая характерная и отличительная черта творчества Хаяо – это большая точность, выверенность и реалистичность графики, особое внимание уделяется проработке пейзажей и ландшафтов.

Имея в виду данную мысль, необходимо добавить, что, когда Диана получила письмо - предложение экранизировать её роман "Ходячий замок Хаула", к ней приехали представители, которые не поверили ей в том, что страна Ингари не существует. В итоге они попросили Диану показать им место, которое было бы наиболее близким к представлениям писательницы об этой стране. Автор предложила им Эксмор и некоторые города в Эссексе, но группа японцев поехала в Кардифф, что по мнению автора романа, было большой ошибкой [1, 316].

В целом, в случае с книгой "Ходячий замок Хаула", идея написать подобное произведение пришла к Диане Уинн Джоунз случайно. С одной стороны, она хотела собрать все элементы волшебных сказок в одном произведении, с другой стороны, мальчик из школы, которую она посетила, попросил её написать про ходячий замок. Придя домой, писательница просто совместила эти две идеи [1, 304].

Созданный ею мир является по сути уникальным, поскольку это страна, которая вбирает в себя всё волшебство, которое возможно. Единственное исключение – джинны и ковры-самолёты – появятся только в продолжении, книге "Замок в небе". В

то же время, Диана постаралась "упаковать" всю книгу таким количеством магии, что его хватит не на одно поколение волшебников.

Созданный ею мир, помимо своей волшебности, в то же время до поразительного реален. Но парадоксальным остаётся та гармония, в которой существуют обычные люди с их повседневными заботами и, например, ходячий замок, который то появляется, то исчезает.

Сам замок заслуживает отдельного рассмотрения. Уникальность его состоит во входной двери. Она имеет четыре выхода; в зависимости от того, как повернуть дверную ручку, можно попасть в разные места. При этом один из выходов ведёт к реальному месту положения замка, другой ведёт в прошлое, а два других магическим способом привязаны к реальным объектам архитектуры разных городов, так что при перемещении замка человек всё равно сможет выйти либо на море, либо в столицу.

Данное смещение пространства довольно интересно. С одной стороны, оно стирает границы пространства, поскольку, находясь в замке, вы в то же время находитесь в доме в столице и в лавке на берегу моря. С другой стороны, оно увеличивает пространство, выход к прошлому, к памяти, к воспоминаниям.

В целом Диана рисует более менее мирную картину мира, очень яркую и необычную.

Хаяо Миядзаки в основном придерживается основных идей и пунктов. Магия присутствует повсеместно и является неотъемлемой частью жизни, но в то же время в его картине мира появляются летающие машины. Это нововведение, на котором он настоял. Тем самым он сделал существующую картину мира более технологичной, в результате чего уровень «магичности» слегка упал.

Но самое главное разночтение произошло в осмыслении роли войны в произведении. Диана не акцентировала внимание читателей на войне между королём страны Ингари и соседней страной. Был только намёк на возможные столкновения. В то же время Хаяо окрашивает картину мира в алый цвет войны, поскольку у него основа сюжета базируется именно на военных действиях. Именно из-за них Хаул появился в городе, из-за них главный волшебник Салиман, который в фильме внезапно становится женщиной - волшебницей Саливан, устраивает различные козни и в конце концов оказывается, что это именно он, а может и она, развязали войну, поскольку хотели заполучить силу Хаула.

В остальном же можно отметить блестяще переданные природные пейзажи и ландшафты, изумительные волшебные эффекты. Подводя итог, надо сказать, что

картина мира в интерпретации Хаяо Миядзаки стала менее волшебной, более реалистичной, даже в какой-то степени милитаристичной, в то время как у Дианы Уинн Джоунз мир предстаёт гармоничным сочетанием магии и обыденности, но с пронизанным волшебством воздухом.

Список литературы

1. *Diana Wynn Jones. Howl's Moving Castle.* - London: HarperCollins Children's Books, 2009. - 319 p.
2. Ходячий замок/*Howl no uoku shiro*. Полнометражный мультфильм. Япония, 2004. реж, Хаяо Миядзаки.
3. Официальный сайт Дианы Уинн Джоунз. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.leemac.freeseve.co.uk/> (дата обращения: 13.11.2011)

Янцен А. С.
Научный руководитель: Котова Н. В.
УдГУ (Ижевск)

ОНОМАСТИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА П. АКРОЙДА «ЗАВЕЩАНИЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА»

Биографический роман – излюбленный жанр английского писателя-постмодерниста Питера Акройда (*Peter Ackroyd, born 1949*). Сознательное обращение Акройда к жизни и творчеству авторов прошлого (Шекспир, Блейк, Чаттертон, Диккенс и др.), вовлечение их художественного и жизненного материалов в свои тексты может быть осмыслено как метатекстовая рефлексия, как попытка осуществить диалог с текстами предыдущих эпох.

Роман «Завещание Оскара Уайльда» (*The last Testament of Oscar Wilde, 1983*) написан в форме дневника писателя, якобы созданного в последний год его жизни¹. Повествование ведется от первого лица, что создает у читателя ощущение правдоподобности описываемых событий, которое подкрепляется точным воспроизведением фактов биографии Уайльда. «Перетасовывая» реальные факты биографии и свои авторские домыслы, Акرويد стирает грань между вымыслом и реальностью. Умелое имитирование стиля Уайльда позволяет обнаружить «сходство между реальными и изображаемыми событиями на разных уровнях: фактологическом — сюжетном, эмоциональном — стилистическом, духовном — проблемном» [4].

Если сходство на сюжетном уровне достигается благодаря обращению Акройда к биографии писателя, то созвучие мыслям и чувствам реального Уайльда основывается на текстах эссеистики, эпистолярная и, прежде всего, письма «*De profundis*», написанного в 1897 году во время пребывания писателя в Редингской тюрьме. Письмо представляет собой «драматический монолог» [9, с. 572], обращение Уайльда к Альфреду Дугласу (Бози), любовь к которому разрушила его как творца. Утрата былого величия и таланта – один из мотивов письма. Уайльда понимает, что

¹Трудность представляет определение жанра данного произведения (см.: U. Hänninen «Rewriting literary history: Peter Ackroyd and Intertextuality», 1997). «Завещание» частично представляет собой исповедь, потому что повествование ведется от первого лица и рассказчик впускает читателя «в самые глубины собственной жизни» [2, с.320]. Но произведение Акройда может рассматриваться и как биография, как «художественное или научное осмысление истории жизни личности» [6, с. 90]. Кроме того, рассказчик в романе дает оценку своему творчеству и творчеству других писателей, что позволяет усмотреть в романе литературно-критические тенденции. В данной работе мы, вслед за В. А. Луковым и Н. В. Соломатиной («Феномен Уайльда: тезаурусный анализ», 2007), определим «Завещание Оскара Уайльда» как биографический роман.

«был символом искусства и культуры своего века» [7, с. 283], но растратил свой талант, потакая порокам и стремлению к получению удовольствий. Кроме того, одной из центральных тем письма является тема страдания, которое рассматривается как «высшая ступень совершенства, высший символ этого и в Жизни, и в Искусстве» [7, с. 292].

Воссоздавая внутренний мир главного героя, Акرويد художественно осмысляет биографию Уайльда. Входя в резонанс с прототекстами (биографическими сведениями о писателе), он создает свой текст (полуфикциональный биографический роман), метатекст, «в котором присутствуют и явные интертекстуальные знаки, и неявные» [3, с. 70].

Распространенным видом явного интертекстуального знака является аллюзия. Под аллюзией понимается «референция непосредственно к миру с его реалиями» [3, с. 98]; «подразумеваемый, выводимый, вторичный, не прямой смысл речи, т.е. намёк» [5, с. 109]. Литературные аллюзии устанавливают связь между художественными текстами, тогда как нелитературные аллюзии отсылают к историческим, политическим, социальным событиям. Одним из типов аллюзий является ономастическая аллюзия, «аллюзия, при которой устанавливается непосредственная ссылка на претекст благодаря использованию имен собственных» [12, с. 53]. Рассматривая ономастические аллюзии в пространстве романа «Завещание Оскара Уайльда», обратим внимание на самые распространенные в тексте подвиды: антропонимические и топонимические аллюзии.

В романе фигурирует свыше 80 имен людей, так или иначе связанных с жизнью Уайльда. Антропонимические аллюзии, представленные в романе Акроида, можно разделить на две условные группы. К первой группе относятся имена людей, которых Уайльд знал лично: его родные и близкие, друзья и соратники по перу. Вторая группа объединяет имена деятелей литературы и искусства, которые сформировали Уайльда-художника.

При упоминании того или иного имени из первой группы в памяти читателя всплывают обстоятельства жизни художника. Так близкий друг Уайльда Альфред Дуглас напрямую связан с крахом, постигшим знаменитого эстета. В первую очередь с его именем соотносятся трагические события судебного процесса, в результате которого писатель был осужден на два года тюрьмы. В романе не раз появляются эпизоды, связанные с Бози, в которых он, показан как эгоистичный, корыстолюбивый, вспыльчивый юноша. Например, эпизод в кафе, когда Уайльд, будучи уже практически

нищим, попросил деньги у Дугласа, который «вынул из кармана несколько франков, швырнул их на пол и вышел, крикнув напоследок: – Ты, Оскар, ведешь себя как последняя шлюха!» [1, с. 6].

В «De profundis» Уайльд обвиняет Альфреда во всех своих бедах: «Я не стану сейчас говорить об ужасающих последствиях нашей с тобой дружбы. Для моего интеллекта она была губительной» [7, с. 239]. Акройдовский Уайльд не столь категоричен: перед нами предстает писатель, измученный и тюрьмой, и всеобщим презрением. Он понимает, что часть вины лежит и на нем самом: «Я возложил на него [Дугласа] весь груз вины, который должен был нести в одиночку» [1, с. 68]). Заранее знавший об обречённости их отношений, Уайльд признаёт, что «взяв в руки его [Дугласа] характер», вылепил из него чудовище, поощряя в нем все его темные побуждения [1, с. 68].

Трактуя отношения Уайльда и Дугласа, намекая на разного рода события, связанные с именем последнего, Акройд активизирует претекстовую информацию, рассчитывая на то, что читатель уже знает многие факты из жизни писателя и его друга. Таким образом, документальное порождает фикциональное, а читатель имеет возможность познакомиться с акройдовской интерпретацией отношений великого эстета и Альфреда Дугласа.

Одно из центральных мест «Завещания» занимает образ Констанс Уайльд. Выстроенный как антитеза образу Бози, образ жены писателя близок к идеальному: Констанс представлена как изящная, скромная, тихая, беззаветно любящая писателя женщина. «Она любила меня, и этим все сказано – трудно сопротивляться любви столь невинной и столь самоотверженной», – записывает в дневнике повествователь [1, с. 41]. Констанс оставалась с Уайльдом в самые сложные для него дни и, когда его посадили в тюрьму за содомитство, не бросила его, но поддерживала, хотя и сменила фамилию ради блага детей.

Подтверждающим «самоотверженность» любви Констанс является случай, описанный в романе и отраженный в «De profundis». Когда умерла мать Уайльда, Констанс, несмотря на то, что болела сама, приехала из Генуи в тюрьму к мужу, чтобы разделить это горе вместе с ним. «Из Генуи, куда она поспешно удалась с детьми, она приехала сообщить мне о смерти матери. Она не хотела, чтобы я услышал об этом из чьих-нибудь равнодушных уст», – так представил эту сцену Акройд в романе [1, с. 82]. Вот как описывает ее Уайльд в «De profundis»: «Моя жена была в то время еще добра и нежна со мной, и, чтобы мне не пришлось выслушать эту весть из равнодушных или

враждебных уст, она сама, больная, проделала весь путь из Генуи в Англию и сама принесла мне известие о невозместимой, невозвратной потере» [7, с. 38].

Обращаясь к уже известным фактам через аллюзию, которая лишь намекает, не раскрывая всех деталей, Акройд «дописывает» отношения писателя и его жены, дает им свою интерпретацию и детализирует их. Компетентный читатель, прочитывая «буквальную» информацию, накладывает её на «претекстовую», получая, таким образом, некую содержательную комбинацию, способствующую переосмыслению как прецедентных текстов, так и более глубокого понимания нового метатекста.

Важной антропонимической аллюзией является имя Себастьян Мельмот, псевдоним, который взял себе Уайльд во Франции после возвращения из тюрьмы. Раскрывая мотивы, по которым ему пришлось скрывать свое настоящее имя, персонаж Уайльда показывает отношение к нему окружающих: «Я подпишусь «Себастьян Мельмот» – я назвался в отеле этим именем только для того, чтобы не вызвать паники среди почтовых служащих» [1, с. 35]. Это имя является аллюзией на героя и события романа «Мельмот Скиталец» (1820), написанного Ч. Р. Мэтьюрином, двоюродным дедом Уайльда. В романе были поставлены вечные вопросы добра и зла, вины и ответственности, судьбы и свободного выбора. «В начале века этот роман стал частью движения к романтическому обновлению и, при всем своем несовершенстве, явил новое слово», – пишет Уайльд в одном из своих писем к [8, с. 316]. В «Завещании» персонаж Уайльда проводит параллель между Мельмотом и собой. Как и Мельмот, Уайльд «был не от мира сего и всегда предпочитал созерцание действию» [1, с. 10]. С образом Мельмота связан также мотив страдания – центральный мотив уайльдовского письма «De profundis». Думается, что в данном случае использование антропонимической аллюзии – имени Себастьян Мельмот – активирует как минимум два смысла. Аллюзия отсылает читателя к биографическим фактам: автоматически вспоминается атмосфера презрения, окружавшая Уайльда в последние годы жизни, когда он жил под именем Себастьян Мельмот. Но, назвав себя таким именем, Уайльд сам создал условия для функционирования аллюзии, задав переосмысление своей жизненной драмы через образ Мельмота Скитальца, одинокого, несчастного героя, обреченного на страдания.

В «Завещание Оскара Уайльда» также упоминаются и друзья писателя. Это и Роберт Росс, и Реджи Тернер («И в самом деле, люди, которые были мне всего ближе – Бобби Росс, Бози, Реджи Тернер, – намного моложе меня» [1, с. 54]), и Ада Леверсон, которую Уайльд называл Сфинксом и которая со своим мужем пришла на помощь

писателю во время судебного процесса («Лучшим моим другом в Лондоне была Ада Леверсон» [1, с. 49]).

Среди французских друзей можно встретить имя Мориса Гилберта («Морис – замечательный друг» [1, с. 3]), молодого солдата, который остался верен Уайльду до конца и, когда писатель был болен, писал за него письма. В романе, начиная с 26 ноября, дневник Уайльда записан рукой Мориса.

Не остаются без упоминания и брат Уайльда, Вилли («Мой брат Вилли чувствовал, какие узы связывают меня с матерью, и, как мне теперь кажется, недолюбливал за это нас обоих» [1, с. 13]), и умершая в детстве сестра Изола, и сыновья писателя Сирил и Вивиан. С одной стороны, первая группа антропонимических аллюзий, связанная с именами людей, входивших в окружение Уайльда, позволяет Акройду создать максимально правдоподобный биографический контекст повествования. С другой стороны, автор лишь отсылает читателя к отношениям Уайльда с близкими и друзьями, намекает на их роль в жизни писателя. Это наводит на мысль, что Акرويد либо рассчитывает на то, что читатели уже хорошо знакомы с биографией Уайльда и могут без труда воспроизвести ситуации его жизни, связанные с теми или иными упоминаемыми людьми, либо же рассчитывает на то, что читатели обратятся за дополнительной, разъяснительной информацией к другим текстам.

Ко второй группе антропонимических аллюзий относятся имена авторов и названия книг, сформировавших творческое мировоззрение Уайльда. «Я прочитал Бодлера и был очарован его прозаизмами;... Полюбился мне и Готье. У него есть пьеса, в которой Элагабал кидается в нужник, – я до сих пор жалею, что сам не использовал этот сценический эффект. Его роман «Мадемуазель де Мопен» пробудил во мне волшебные видения;... Флобера я чтил умом, Стендаля – сердцем, Бальзака – манерой одеваться» [1, с. 34]; «В те дни я с восхищением думал о Чаттертоне, По и Бодлере» [1, с. 37]. Не случайно Акرويد упоминает именно этих авторов. Сведения о литературных предпочтениях Уайльда он почерпнул из писем. Так, в одном из писем Уайльд пишет: «Я не могу путешествовать без Бальзака и Готье» [8, с. 80]. В список авторов, книги которых Уайльд просил купить к его освобождению из тюрьмы, наряду с другими авторами были и Флобер, и Бодлер, и Готье, и Стивенсон, и Данте [8, с. 211]. Комментируя в письме к редактору «Пэлл-Мэлл газет» список «Ста лучших книг», Уайльд дает следующую характеристику творчеству Э. По: «Я также с удивлением обнаружил, что в списке нет Эдагара Аллана По. Ведь этот изумительный мастер ритмики безусловно заслуживает, чтобы его поместили туда» [8, с. 100].

Несмотря на то, что в романе читатель видит Уайльда уже отошедшего от литературной деятельности, Уайльда-страдальца, который не может больше творить, все напоминает о былом величии художника. «Умирание такого художника, как я, – страшная вещь», – говорит Уайльд в романе [1, с. 7]. Его трагедия заключается как раз в том, что, будучи символом своей эпохи, имея высокий дар, он растратил его и позволил обществу опустить себя на самое дно. Именно поэтому большое значение для романа имеет все то, что сформировало Уайльда-писателя. Увидев, как разносторонне был образован писатель, насколько разнообразны были его литературные предпочтения, безусловно, обогащающие его творчество, читатель осознает весь масштаб трагедии его жизни.

Кроме того, и вымышленный, и реальный Уайльд сравнивают себя с героями романов Стендаля «Красное и черное» и Бальзака «Блеск и нищета куртизанок», то есть с Жюльеном Сорелем и Люсьеном де Рюбампре. «Три моих любимейших литературных персонажа – это Жюльен Сорель, Люсьен де Рюбампре и я сам... Люсьен повесился, Жюльену отрубили голову», – говорит Роберту Шерарду Уайльд вымышленный [1, с. 34]. Реальный Уайльд сказал: «Люсьен повесился, Жюльену отрубили голову, я умер в тюрьме» [9, с. 566]. Уайльд ставит себя в один ряд с данными литературными персонажами, подчеркивая, что они, как и он, познали разрушительную силу любви.

Творчество Уайльда было в целом глубоко интертекстуально. Для его нехудожественной прозы в особенности были характерны многочисленные ссылки на деятелей литературы и искусства, диалог с мыслителями древности и авторами современных философских концепций. Эта особенность стиля писателя была подчеркнута Акройдом. Иллюстративным примером может послужить довольно часто упоминаемая в «Завещании» «Божественная комедия» Данте: «Мне ведь давали клички и похуже; проклятия, достойные адской Злой Щели, порой летели мне прямо в лицо» [1, с. 2]; «Иногда под конец вечера передо мной возникает сияние, подобное тому, что вело Данте в Чистилище. Но я-то воображаю, что я уже в Раю...» [1, с. 33]; «Теперь, когда, подобно Данте, я вступил в сумеречный мир...» [1, с. 63].

Думается, Акройд намеренно обращается к Данте. В одном из претекстов романа, в «De profundis», Уайльд сам постоянно ссылается на Данте: «Те, кто наделен темпераментом художника, удаляются в изгнание вместе с Данте...»; «Я пошел в библиотеку и отыскал те строки в «Божественной комедии», где говорится, что в мрачном болоте лежат те, «кто был мрачен в прекрасный день»...»; «Это новая жизнь –

мне нравится так ее называть из любви к Данте...» [7, с. 301, 290, 295]. «De profundis» переполнено уайльдовским рассказом, мыслями о том, что, потакая своим желаниям и поддаваясь влиянию соблазнов, он потерял свою сущность и растратил талант. Пессимистическое по тону и содержанию письмо как бы подводит итог жизни автора. Непроста поэтому возникает аллюзия на Данте и «Божественную комедию». Ключевые темы поэмы – добро и зло, грех и воздаяние – получили особую актуальность и глубокое осмысление в последние годы жизни писателя. Заключение в тюрьму и потеря своего творческого «я» были поняты Уайльдом как расплата за порочный образ жизни, который он вел.

В романе Акرويد создает дневник последних месяцев жизни Уайльда, дневник, полный размышлений писателя о прошлом. Все чаще и чаще его посещают пессимистические мысли, он раскаивается в том, что сам разрушил свою жизнь, не устояв перед воздействием губительных соблазнов. Эти идеи Акرويد, как и сам Уайльд в «De profundis», воплощает через использование аллюзий на Данте, которые усиливают глубину текста и делают его высокохудожественным.

С рядом авторов, имевших на него влияние, Уайльд был знаком лично, и поэтому оценка дается не только их творчеству, но и человеческим качествам. Так в романе возникает образ Стефана Малларме, французского поэта-символиста, «мэтра поэзии, чародея слова» [1, с. 36], с которым Уайльд познакомился в 1891 году в Париже. Давая подобную оценку Малларме из уст Уайльда, Акرويد опирается на письма писателя, адресованные французскому поэту: «У нас в Англии есть проза, и есть поэзия, но французская проза и поэзия в руках такого мастера, как Вы, сливаются воедино» [8, с. 135].

Высоко ценил Уайльд творчество Поля Верлена, которого первый раз встретил в 1883 году во Франции. Однако внешность поэта, опустившегося после смерти его возлюбленного, отпугивала Уайльда. Смешанное чувство восхищения и брезгливости по отношению к поэту и было передано в романе «Завещание Оскара Уайльда»: «Первая наша встреча произошла, когда ему на день разрешили отлучиться из больницы... Он показал мне язву на ноге и ухмыльнулся. Мне стало не по себе – физическое уродство всегда было мне отвратительно, – и, впоследствии, я его избегал» [1, с. 36].

Многочисленные отсылки к другим авторам и произведениям позволяют Акроиду воссоздать историко-культурный контекст и литературно-художественную атмосферу, в которой жил и творил Уайльд, и, кроме того, создать характерный для

Уайльда тип повествования. В своих текстах Уайльд-художник всегда упоминал огромное количество имен, принадлежащих истории культуры. Это была характерная черта его стиля.

Все топонимические аллюзии (около 50), представленные в романе Акройда, отсылают читателя к значимым для Уайльда местам и соотносятся с основными этапами его жизни: детство, проведенное в Дублине, годы учёбы, турне по Америке, жизнь в Лондоне, заключение в тюрьму и последние годы жизни, проведенные во Франции.

Описывая жизнь в Дублине, рассказчик упоминает такие знаковые для него места, как собор Святого Патрика («Меня поражала эта темная громада, высившаяся среди дымных трущоб» [1, с. 11]), район Дублина Либертиз, где он «безнаказанно гулял по узким улочкам нищих кварталов» [1, с. 11], дом Уайльдов в Мойтуре, единственное место, где сэр Уильям, отец Оскара, чувствовал себя по-настоящему свободным.

С девяти до шестнадцати лет Уайльд учился в Порторе, в школе, готовившей к поступлению в Тринити-колледж. Несмотря на то, что обучение давалось Уайльду легко, в романе эти годы представлены как трудные: «...в Порторе, где мне пришлось вести жизнь, в которую плохо укладывался мой темперамент. Я был бесконечно несчастен; по ночам в общей спальне я крепко обхватывал себя руками, чтобы не дать рыданиям вырваться наружу» [1, с. 15]. «В 1871 году я поступил в дублинский Тринити-колледж», - следующий этап обучения Уайльда [1, с. 17]. В Тринити-колледже Уайльд познакомился с профессором античной истории Дж. П. Махаффи, который оказал на него большое влияние. Однако, как и в случае с обучением в Порторе, в Тринити-колледже персонаж Уайльда не чувствовал себя счастливым: «...я изрядно приуныл. Мне казалось, что я брошен в тюрьму» [1, с. 17].

Лишь в Оксфорде Уайльд смог по-настоящему раскрыться. Здесь он познакомился с Рёскиным и Пейтером, лекции которых способствовали развитию его артистической натуры. «Попав из Оксфорда в Лондон, я словно после Афин оказался в Риме» [1, с. 23]. В Лондоне Уайльд пристрастился ходить в театры и мюзик-холлы, такие как театр Альгамбр, театр Кор. Кроме того, в романе дается описание дома Оскара и Констанс на Тайт Стрит: «Я до сих пор в подробностях помню каждую комнату: мой кабинет с копией Праксителева Гермеса и письменным столом; столовую с великолепным потолком, расписанным Уистлером; гостиную, где в начале нашей супружеской жизни мы с Констанс часто сидели в тихом умилении» [1, с. 42]. Всё в своей жизни Уайльд подчинил искусству. Как отмечают биографы, Уайльд с

энтузиазмом декорировал и обставлял квартиру на Тайт Стритэ, реализуя свои эстетические представления об идеальном жилище. Отрывок из романа показывает, какое значение уделял писатель художественным деталям.

Во время турне по Америке с лекциями об английском Ренессансе, Уайльд посетил Нью-Йорк («Вид Нью-Йорка с палубы парохода вызвал у меня отвращение» [1, с. 30]), Омагу, Сан-Франциско. В Америке персонаж Уайльда в полной мере почувствовал силу своего слова: «Впервые в жизни я почувствовал, что мои произведения воспринимают серьезно: ... теперь меня превозносили как художника» [1, с.31].

Не остался в романе без описания и этап жизни Уайльда, связанный сначала с судебным процессом, а потом с заключением в тюрьму. Так, упоминается суд Олд-Бейли, где прозвучал приговор «виновен», тюрьма Пентонвилл, где герой однажды просидел в карцере в течение трех дней, и воспоминания об этом не оставляли его до конца жизни («Память об этих трех днях и трех ночах не оставляет меня никогда» [1, с. 80]), Редингская тюрьма («Первые несколько месяцев в Рединге были для меня очень тяжелыми» [1, с. 81]).

В Париже, после освобождения из тюрьмы, Уайльд, угнетенный бедностью и всеобщим презрением, большую часть времени проводил, блуждая по городу. Поэтому в описании этого этапа жизни в романе звучит много названий улиц Парижа (Боз-Ар, Шато-руж, улица де ла Вьей Лантерн), кафе, где он сидел в одиночестве или с теми немногими друзьями, которые не оставили его (кафе де ла Пэ, л'Эжилсьен, Гран кафе).

Так как дневник представляет собой воспоминания Уайльда о всей его жизни, Акройд детально воссоздает прошлое писателя, процесс формирования его личности и становления как художника. Личность развивается под влиянием окружающих людей и среды, в которой человек рос и развивался, поэтому в романе так много топонимических аллюзий. Все этапы жизни Уайльда связаны с какими-то местами, где он обогащал свой жизненный опыт, встречал новых людей, находил источники вдохновения, рос культурно и духовно. Масштабность и значимость фигуры писателя только подчеркивается «глобальностью» названий мест, где он был: Оксфорд, Лондон, Нью-Йорк, Париж.

Таким образом, использование Акройдом многочисленных ономастических аллюзий в романе многофункционально. Оно, без сомнения, нацелено на воссоздание документальности и правдоподобия. Имена людей из окружения Уайльда, имена авторов, которых он читал и которыми восхищался, названия мест, связанных с его

жизнью воссоздают биографический и культурный фон романа. С другой стороны, круг литературных пристрастий Уайльда, отраженный в произведении, позволяет глубже проникнуть во внутренний мир автора, получить представление о его интертекстуальном арсенале, его литературной эрудиции. Понять Уайльда-человека представляется возможным через его отношение к друзьям, семье, значимым для его судьбы местам. Ономастические аллюзии способствуют воссозданию глубины трагедии писателя. Перед читателями предстает не просто страдающий человек, но страдающий гений, символ уходящей эпохи.

Использование ономастических аллюзий является и техническим приемом стилизации. Акройд отмечает, а затем имитирует одну из особенностей Уайльда-писателя – его постоянные ссылки на других авторов, упоминание их текстов, цитаты из произведений, использованные в его творчестве.

Как отмечают В. А. Луков и Н. В. Соломатина, «создавая роман, Акройд рассчитывает на осведомленность читателя — в результате для знающего читателя эффект «многоголосия» возрастает» [4]. Неискушённый же читатель, спровоцированный интертекстуальными знаками и компрессивностью текста «Завещания», весьма вероятно обратится к биографическим и автобиографическим материалам, связанным с именем выдающегося английского эстета.

Список литературы:

1. Акройд П. Завещание Оскара Уайльда / пер. с англ. Л. Мотылева. – М.: Б. С. Г. – Пресс, 2000. – 288 с.
2. Ваховская А. М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 320 – 321.
3. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М.: URSS, 2007. – 272 с.
4. Луков В. А., Соломатина Н. В. Феномен Уайльда: тезаурусный анализ [Электронный ресурс]. – М., 2007. Режим доступа: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov&Solomatina_Wilde/#_ftnref420.
5. Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 168 с.
6. Соболевская О. В. Биография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 90 – 91.

7. Уайльд О. Тюремная исповедь // Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь / пер. с англ. Р. Райт-Ковалевой. – М.: Худож. лит., 1976. – С. 236 – 341.
8. Уайльд О. Письма / пер. с англ. В. Воронина. – СПб.: «Азбука-классика», 2010. – 416 с.
9. Элман Р. Оскар Уайльд: Биография / пер. с англ. Л. Мотылева. – М.: Независимая Газета, 2000. – 688 с.
10. Hebel Udo J. Towards a Descriptive Poetics of Allusion // Intertextuality / ed. by H. F. Plett. – Berlin, N. Y. : Walter De Gruyter Inc, 1991. – P. 135-165.
11. Hänninen U. Rewriting literary history: Peter Ackroyd and Intertextuality. – Helsinki: University of Helsinki, 1997. – 79 p.
12. Hylan S. Allusion and meaning in John 6. – Berlin: Walter de Gruyter, 2005. – 237p.

Секция 3. Исследования художественных концептов и общие проблемы интерпретации литературных произведений

Безгина Е. Д.

Научный руководитель: Маркин А. В.

УрГУ (Екатеринбург)

КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ КАК ДИАЛОГА В РОМАНЕ

К. С. ЛЬЮИСА «ПОКА МЫ ЛИЦ НЕ ОБРЕЛИ»

Роман «Пока мы лиц не обрели» целиком посвящен любви, вернее, разным типам любви – эгоистической, жертвенной, страстной, бескорыстной. Таким образом, в романе описываются разные степени глубины любви – то есть разные степени диалогичности – которые человек способен строить в своей жизни. Любовь главной героини, Оруали – изначально эгоистическая, жаждущая полного обладания; и на этом построен главнейший конфликт в романе. Любовь ее младшей полнокровной сестры Редивали содержит страстное, эротическое начало («Редиваль готова была прогрызть стену, если знала, что за ней находится мужчина»). В любви же Психеи зарождается высокое, духовное начало, ее любовь уже близка к любви идеальной – бескорыстной, жертвенной, безгранично доверчивой и самозабвенной.

Таким образом, в описании любви трех сестер отражаются эти разновидности любви, которые, в свою очередь, в какой-то степени соответствуют современным представлениям.

Чтобы быть способным на диалог (и на любовь как диалог), нужен определенный уровень открытости. В языческой культуре древних греков был преимущественно «горизонтальный» характер открытости¹. Для носителей древнегреческой религиозности с ее культом творящей силы природы и с ее прекрасными солнечными богами-олимпийцами подлинная жизнь – это та самая жизнь, что протекает в горизонтальном плане бытия. Описывая «жизнерадостное мирозерцание древних греков», русский философ Е.Н. Трубецкой говорил о том, что «все эти боги грома и молнии, волн морских, лунного сияния и ослепительно яркого полуденного неба — суть человекообразные олицетворения радости здешнего. Греческая религия знает и потустороннее; но это — не надземный, а подземный мир, где темно и безотрадн»².

¹ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни.//Е.Н. Трубецкой. Избранное. – М.: Канон, 1997. С 61.

² Трубецкой Е.Н. Смысл жизни.//Е.Н. Трубецкой. Избранное. – М.: Канон, 1997. С 56.

В романе носителем такого миропонимания является грек-философ Лис: *«Весь мир - одна деревня, и мудрец в нем нигде не изгнанник»*. Мир деревни – это мир линейный, мир линейных отношений, горизонтальная плоскость. Античный космос противопоставлен варварскому (первобытному) космосу, воплощенному в верованиях жителей Глома. И в том, и в другом типах отношений лишь едва намечается «вертикаль» отношений, которая будет во всей полноте реализована в христианской культурной традиции (обе эти линии, выражающие два основных направления жизненного стремления – горизонталь и вертикаль – скрещиваются, образуя «вечный, прекрасный и неумирающий смысл жизни»³).

В концепции диалогичности мы попытались рассмотреть четырех главных героев романа: Оруаль, Психею, Лиса и Бардию.

Оруаль сперва замкнута на себе самой, она не способна выйти за пределы себя и потому не способна увидеть и постичь нечто большее. Ее практичность и рационализм мешают ей, во всех своих несчастьях она винит только богов, не видя собственной замкнутости и ограниченности. Оруаль видит освобождение от власти богов и от жизненных несчастий только в размеренном, ограниченном образе жизни, когда человек закрыт от всех и никогда не выходит за пределы такого узкого существования: «Спасти от их [богов] могущества (если это вообще возможно) удастся только тому, кто ведет трезвый образ жизни, всегда сохраняет ясный ум, постоянно трудится. Такой человек не слушает музыки, не смотрит слишком пристально ни на землю, ни на небеса и (это в первую очередь) никогда ни к кому не испытывает ни любви, ни привязанности».

Почти таким человеком и оказывается воин Бардия, за исключением последнего пункта: он искренне любит жену, сына и свою Царицу. Его девиз: «Чем меньше тебе дела до богов, тем меньше им дела до тебя», отчаянный страх и крайняя осторожность по отношению к богам подтверждают его замкнутость.

Лис – грек-философ, грек-мудрец. Лис действительно мудр: он понимает многое из того, что не понимают жители Глома, благодаря своему рациональному мышлению он становится первым советником гломского царя Трома, а по сути – правит всем царством. Кроме того Лис, в отличие от Оруали, ощущает себя «частью единого Целого». Но его мудрость – дохристианская, а следовательно, по Льюису, несовершенная; его понимание мира, природы, любви – всё это мудро, но такая мудрость – плоская; ей не хватает глубины, поскольку не хватает вертикально-

³ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни.//Е.Н. Трубецкой. Избранное. – М.: Канон, 1997. С 63.

восходящей линии и пресловутого скрещивания горизонтали и вертикали. Таким образом, Лис тоже оказывается замкнут, и это также ярко проявляется в его отношении к Психее: он не верит в ее счастье, в ее мужа, он объясняет чудесную ситуацию со спасением любимой ученицы рационально (Лис был уверен, что Психею обманывает горный разбойник, выдавая себя за бога). То есть Лис так же, как и Оруаль, сперва оказывается неспособным выйти за пределы самого себя и постичь божественное.

Психея, рассуждающая о концепции Лиса «мир – одна деревня», постепенно начинает выходить уже не на горизонтальный уровень понимания мира, а на вертикальный: «Знаешь, сестра, чем дальше, тем больше я сомневаюсь в том, что Лису ведомо все на свете. (...) Он говорит, что весь мир – это один город. Но на чем стоит этот город? Конечно, на земле. А что лежит за городской стеной? Откуда привозят еду для жителей города, откуда городу грозят беды и опасности? Все растет и гниет, крепнет и чахнет, набухает влагой – это ничуть не похоже на город, это похоже (хотя и сама не знаю чем) на Дом... –... на Дом Унгит! – закончила я за нее».

Мир Психеи оказывается похожим на мир Унгит потому, что он целостен, в то время как Оруаль из этой целостности исключена, она замкнута в своем «Я» и населяет окружающий мир его проекциями.

Целостность и открытость Психеи проявляется в ее изначальной готовности к диалогу: Психея еще с детства мечтала попасть на Седую Гору и действительно попала туда – чистой, незамутненной душой она чувствовала то, что должно было произойти. Кроме того, в своем влечении к Седой Горе Психея проявляет себя как человек «не от мира сего», что вполне вписывается в следующую гностическую концепцию: этот мир – лишь временное пристанище человека, а Небо – его истинная Родина, по которой он бессознательно или сознательно тоскует: «Я искала в смерти не утешения. Напротив, именно когда я была счастлива, мне особенно хотелось умереть».

Чтобы быть способным пойти по вертикально-восходящей линии – то есть подняться над горизонтальным миром – необходимо выстроить, по Бахтину, свое «событие с Другим»⁴. Такую способность Психеи доказывают ее отношения с теми, кого она любит и до встречи со своим божественным возлюбленным – Лисом и Оруалью. Поскольку образ Психеи, созданный Льюисом – это идеальный образ, то идеальна и ее любовь, проявления ее любви: она послушна, пока это необходимо, она действует по-

⁴ Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. 1984 – 1985. - М.: Наука, 1986.

своему, когда приходит ее время, но ее любовь всегда ровна и искренна. Даже ее гнев или презрение, по словам Оруали, «всегда идут от любви».

Поскольку Оруаль существенно меняется несколько раз в течение романа, логично будет рассмотреть ее образ в динамике – в трех его воплощениях.

Оруаль в течение почти всего повествования пытается найти ответ на свою жалобу богам и находит его перед смертью. В контексте тем видимости и невидимости можно представить ее поиск так: Оруаль смотрит, но не видит => окончательно закрывает себе обзор, но потом начинает пересматривать => наконец видит иначе. В контексте темы безликости Оруаль предстает перед читателем в трех своих воплощениях: Оруаль-царевна (уродливое, безобразное лицо) => Оруаль-Царица, превращающаяся в Унгит (без лица) => Оруаль-Психея (наконец обретшая прекрасное лицо Психеи и ставшая личностью).

Первое воплощение образа – Оруаль-царевна, имеющая уродливое, безобразное лицо – она смотрит, но не видит. Уродство в романе становится не просто обыденной портретной характеристикой героини, но используется в более глубоком, духовном смысле, который проходит через все повествование. Конечно, внешняя уродливость Оруали – прямая параллель с ее несовершенным, обедненным внутренним миром. Но вот что странно: называя Оруаль уродливой, никто не говорит о том, *что* именно некрасиво в ее лице, и в самом романе ни разу не встречается описание конкретных черт ее лица. Получается, что Оруаль не безобрАзна, а безОбразна, ее лицо не некрасиво – у нее просто нет того, что можно было бы назвать лицом. Что видит Оруаль в зеркале вместо лица? Бесформенную массу. Ее внутреннее «Я» еще слишком неполноценно, чтобы иметь внешнее выражение – процесс его созидания и есть процесс обретения лица. Вместе с тем уродство Оруали – это и некая подсказка для нее: что-то должно быть изменено, чего-то необходимо достичь, чтобы обрести свое лицо. В Оруали изначально есть внутренний потенциал к изменению – и ее уродство как раз выражает этот потенциал. Сестра Оруали Редиваль довольно хороша собой – но это лишь выражает ее полное соответствие тому плоскому горизонтальному миру, в который она погружена и который ее устраивает. У нее нет необходимости что-то менять и как-то меняться.

Почему Оруаль смотрит, но не видит? Следуя концепции Бубера⁵, мы относим Оруаль к первому описанию отношения человека к миру, то есть к типу отношений “я – оно”, где в центре стоит «я»: я ощущаю нечто; я чувствую нечто; я представляю себе

⁵ Бубер М. Я и ты. //Квинтэссенция. Философский альманах. 1991. М.: Политиздат, 1992. С. 294-371.

нечто; я желаю нечто⁶. Это – жизнь Оруаль, ее суть. При таком типе отношений человек, будучи субъектом мышления и действия, воспринимает окружающие его предметы и других людей в качестве безличных объектов и вещей, предназначенных для использования и контроля. В противопоставление Оруали Психея вступает с миром в отношения “я – ты”, которые «предполагают установление прямых связей между человеком и его окружением». Психея открывается миру, поскольку ее диалог с миром в отношениях «я – ты» предполагает любовь как ответственность и жертву.

Известно, что самое существенное, что изменил Льюис в мифе-сказке Апулея – невидимость дворца Психеи для глаз всех прочих. Сам Льюис говорит об том, что такая мысль пришла ему «словно под воздействием внешней силы», подчеркивая, что почувствовал «при первом же прочтении книги, что именно так и должно быть»⁷. В английском языке существует такая пословица: *seeing is believing*. Переводится она примерно так: «пока не увижу - не поверю» или «собственные глаза – лучший свидетель». Можно сказать, что в романе Льюиса таким принципом руководствуется в жизни Оруаль. Но если в этой пословице переставить слова местами, то для Психеи она могла бы обрести совершенно иной, глубоко духовный смысл, став своеобразной ключевой формулой: *believing is seeing*. Оруаль не верит, и потому не видит, она слепа в своем безверии. Психея верит (верит изначально), и потому видит то, во что верит. Когда же Психея не видит в буквальном смысле слова – то есть не видит глазами, она настолько тонко чувствует душой, что уже не нуждается в видении. Когда таинственный голос велит ей войти во дворец, она не начинает размышлять о невидимости источника этого голоса, она знает, что ей *нужно* войти, потому что основа ее знания есть нечто большее, чем просто видение – это безграничная вера и любовь. Психею даже не нужно знаков, подсказок – настолько ее душа открыта Богу. *Believing is seeing*.

Важно, что однажды при встрече с Психеей Оруали приходит в голову близкая к истине мысль: она и Психея – олицетворения двух разных видов любви, но свою эгоистичную и жаждущую полного обладания любовь Оруаль называет «суровой», «ответственной».

Следующее воплощение образа Оруали – Оруаль-Унгит. Унгит – верховная богиня Глома. Унгит трактуется как мать-земля, «прародительница всего сущего» и

⁶ Бубер М. Я и ты. //Квинтэссенция. Философский альманах. 1991. М.: Политиздат, 1992. С. 295.

⁷ Пока Мы Лиц Не Обрели/Клайв Стейплз Льюис. – М.: Эксмо ; СПб.: Домино, 2010. С. 308

воплощает собой материальное, телесное начало в романе. Для Оруали Унгит – воплощение исключительно темного, страшного, всепоглощающего начала. Но Унгит тоже оказывается образом любви, только невидимым, безликим, неоформленным. Унгит безлика, и Оруаль также сознательно делает себя безликой, принимая решение никогда не снимать покрывало с лица. Унгит приносились жертвы, потому что для чудовища-божества любить и поглощать – одно и то же, но и Оруаль поглощает всех, кого любит: сестру Психею, воина Бардию и учителя Лиса. Оруаль берет в заложницы их любовь и использует эту любовь против них самих, делая ее своим оружием.

В конце своего царствования Оруаль постепенно начинает приходить к истинному пониманию любви и своей сущности – т.е. начинает видеть. Через страдания и раскаяние она обретает себя и свое лицо. То, что на долю Оруали приходится вся тяжесть испытаний Психеи, выражает идею служения тела душе, так как Оруаль изначально воплощает в романе прежде всего телесное, земное начало, а Психея – духовное. Как итог такого служения выступает встреча Оруали и Психеи на суде, символизирующая союз души и тела. Психея приносит для Унгит-Оруали подарок – духовную красоту и совершенство: Оруаль становится прекрасной Психеей, что символизирует ее очищенную раскаянием и любовью прекрасную душу.

Таким образом, в романе Льюис описывает бесконечные возможности самосовершенствования – на примере Оруали, через преодоление своей слепоты и замкнутости обретающей лицо и становящейся Личностью.

Список литературы:

1. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. // Е.Н. Трубецкой. Избранное. – М.: Канон, 1997.
2. Бахтин М. М. К философии поступка. // Философия и социология науки и техники. 1984 – 1985. - М.: Наука, 1986.
3. Бубер М. Я и ты. //Квинтэссенция. Философский альманах. 1991. М.: Политиздат, 1992.

Зеленин Д. А.

Научный руководитель: Лаврентьев А. И.

УдГУ (Ижевск)

«СПЕКТАКЛЬ В РОМАНЕ»: «ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ» РОМАНА

Г. МЕЛВИЛЛА «МОБИ ДИК»

Произведение Мелвилла «Моби Дик» вполне можно назвать полижанровым романом, ведь на его страницах, на протяжении 135 глав и эпилога, мы встречаем не только художественное повествование, но и т.н. «энциклопедические главы», выдержки и наблюдения за китами, и их поведением. Кроме того, в романе нашему вниманию предстают множество эссе и заметок Мелвилла – т.н. «публицистические главы», где Мелвилл часто отдалается от повествования и рассуждает на онтологические и прямо не относящиеся к сюжету темы.

Объектом же данной работы является анализ Мелвилла ещё и как драматурга, отобразившего на страницах романа и так называемые «драматические главы», составляющие в конечном итоге некий «драматургический текст» романа «Моби Дик».

Очевидно, что автор совершенно неслучайно вставляет в эпический текст элементы драматургии - таким образом, задачами данной работы являются вычленение и анализ всех «драматических» глав романа.

Из 135 глав романа драматургическими можно формально назвать всего 12 глав, на уровне сюжета никак не связанных. Эти 12 глав можно объединить только по принципу формальных параметров драматургического произведения, под которыми понимается: наличие авторских ремарок (таких как «чихает», «в сторону», «подходит», «входит» и пр.), наличие предваряющих главу описаний «сцены» действия, как, например, *«плотник стоит у верстака и при свете двух фонарей сосредоточенно опиливает костяную ногу (...) Спереди, где у горна работает кузнец, видны отсветы красного пламени»*, или даже одна глава (Глава XL. «Полночь на баке»), которая выстроена как действие настоящей пьесы: в ней описывается ночной разгул матросов со всех частей света. Это настоящее многоголосие, в котором все перебивают друг друга и, чтобы выхватить суть разговора, Мелвилл выстраивает главу как в пьесе – он обозначает каждое действующее лицо этой беседы.

Безусловно, ни одна из 12 глав не содержит в себе одновременно все три элемента, что позволяет нам создать некоторую классификацию драматических глав у Мелвилла:

1. Чисто драматические – как представляется, сюда можно отнести только главу XL. «Полночь на баке», которая выстроена как целостное действие пьесы.
2. Условно драматические – это большая часть глав (главы XXXVI – XXXIX, CVIII, CXX – CXXI, CXVII, CXIX). В них не представлена организация текста, как в драматургическом произведении, но в них нельзя выпустить из внимания многочисленные ремарки, хотя и прерывающие последовательный прозаический текст.
3. Главы, содержащие отдельные драматургические элементы (главы XXIX, CXIX и CXXII). Три эти главы представляют особый интерес – глава CXIX. «Свечи» не предварена ремарками и с первого взгляда может показаться обычной главой, но на самом деле она перебивается одной ремаркой в самой середине, как будто корабль на несколько мгновений вдруг преображается в театральную сцену.

Что касается главы XXIX, которая называется «Входит Ахав, позднее – Стабб», то очень интересно отметить, что она предваряет даже самую первую «условно драматическую» главу, и, хотя мы не найдём ни одной ремарки внутри главы, мы сможем её увидеть в самом названии, что и будет являться в данном случае драматургическим элементом этой главы.

Глава CXXII – это, наверное, самая маленькая глава романа, состоящая всего из 5 строк (2 строки – авторская ремарка «Грот-марса-рей. Тэштиго пропускает под него новый трос»; и 3 строки – речь Тэштиго).

Безусловно, эти три главы сложно назвать как целостно драматическими по наполнению, так и причислить их к условно драматическим – в отношении их можно говорить только об *элементах* драматургического текста.

Очевидно, что 12 глав текста представляют собой особую структуру, которая нами обозначена как «драматургический текст» романа, непосредственно существующий в более широком, «эпическом тексте». Эта своего рода «вложенность» одного текста в другой и даёт нам основание говорить также и о феномене «спектакля в романе», потому что буквально мы видим, как время от времени в романе палуба корабля становится театральной сценой, на которой развёртывается представление, а

члены экипажа в таком случае становятся актёрами, для которых и написаны эти многочисленные ремарки. Так мы читаем у Мелвилла: *«Входит Ахав, позднее – Стабб»*, или *«Ахав стоит у руля; подходит Старбек»*.

Исходя из этого положения, представляется логичным в деталях проследить драматургический текст как совокупность отдельных глав, то есть прежде всего найти его начало и завершение. Определение начала представляется очень проблемным вопросом, потому что, хотя первая глава с ремарками это глава XXXVI. «На шканцах», но есть основания обратиться к более ранней главе – XXIX, ведь она называется «Входит Ахав, позднее – Стабб», то есть своим названием уже сообщает, что театральное действие началось и прежде.

Содержание любого драматургического произведения начинается со списка действующих лиц, и в романе список представлен с учётом того, что текст выдержан в духе эпического произведения. Вместо чёткого перечня персонажей мы встретим 2 главы с одинаковым названием «Рыцари и оруженосцы» – XXVI и XXVII, представляющие описание главных действующих лиц на «Пекоде», - Старбека, Стабба и Фласка. Также отдельная глава посвящена и капитану Ахаву – это действующие лица на корабле. Но если мы вспомним о главном повествователе, Измаиле, то сразу вернёмся к первой главе, в которой, по данной логике, и заключается самое начало условного списка действующих лиц, потому что, предваряя события романа, Измаил рассказывает нам, какую жизнь он ведёт. Упомянув о последнем из главных действующих лиц, можно вспомнить и Квикега, которому также посвящена отдельная глава XII. «Жизнеописательная».

Крайне интересно отметить слова Измаила в первой же главе: «Можно не сомневаться в том, что моё плавание на китобойном судне входило составной частью в грандиозную программу, начертанную задолго до того. Оно служило как бы короткой интермедией и сольным номером между более обширными выступлениями. Я думаю, на афише это должно выглядеть примерно так: «Острая борьба партий на президентских выборах в Соединённых Штатах. Путешествие некоего Измаила на китобойном судне. Кровавая резня в Афганистане» [1, 53-54]. Здесь можно увидеть, что Мелвилл говорит о спектакле, и о роли Измаила в нём. Интересно также, что данный Мелвиллом образ можно применить и к интерпретации структуры «вложенного драматургического текста» - он дан как «короткие интермедии» и «сольные номера» между более обширными, прозаическими вставками.

Измаил на этом не останавливается и далее сообщает следующее: «я не могу точно сказать, почему режиссёр-судьба назначила мне эту жалкую роль на китобойном судне, ведь доставались же другим великолепные роли в возвышенных трагедиях, короткие и лёгкие роли в чувствительных драмах и весёлые роли в фарсах, (...) я начинаю (...) разбираться в скрытых пружинах и мотивах, которые (...) убедили меня сыграть упомянутую роль» [1, 54]. Очень интересным представляется выбор слов Мелвиллом – почти всё говорит о театральности в тексте, здесь Судьба – режиссёр, а Измаил – актёр, имеющий свою роль.

Известный американский поэт Чарлз Олсон в своей работе «Зовите меня Измаил» уделил много внимания вопросу «Мелвилл – Шекспир» и в частности даже представил произведение «Моби Дик» в виде елизаветинской драмы с разложением на акты, обозначив первые двадцать две главы как «рассказ хора» о предстоящем плавании, а дальнейшие главы – как акты с интерлюдиями и интермедиями. Основываясь на данной теории, логичным представляется наличие огромного пропуска в 60 с лишним глав между XL «драматургической» главой и продолжением в главе CXVIII: это всё эпическая интерлюдия в драматургическом тексте пьесы, в которой содержится скорее не конфликт (как главный элемент драматургического рода), но повествовательные элементы и энциклопедические сведения о китах.

Если внимательно вчитаться в перечисленные нами главы «драматургического текста», то легко заметить, что они выбиваются из строя остального текста ввиду одного простого факта: исчезновения повествователя, сопровождавшего нас на всём протяжении начала романа к плаванию на «Пекоде» - Измаила. На самом деле, то «Я», которое всё время врывается в текст в начале произведения, вдруг ускользает в «драматургических» главах и возникает *сразу же*, как только текст драматургии прерывается после XL главы: «Я, Измаил, был в этой команде; в общем хоре летели к небу мои вопли; мои проклятия сливались с проклятиями остальных...» [1, 220]. Эта цитата нам чётко говорит, что Измаил попросту слился с общей панорамой в тексте, в данном случае, с гулом голосов XL главы.

Куда же исчез Измаил и почему так меняется текст повествования? Интересно предположить, что в главе XXXV. «На мачте», перед первой «драматургической», мы ещё видим Измаила, который стоит дозорным на мачте. Он много говорит о том, что он никудышный дозорный, и предостерегает брать таких, как он, в плавания. Также он сообщает, что, оставшись наедине с собой, у него возникает множество мыслей, и, возможно, совсем неслучайно говорит о том, что он оставил дома свой театральный

бинокль. Интересно процитировать следующее его речение: «... убаюканный согласным колыханием волн и грёз, этот задумчивый юноша погружается в такую сонную апатию смутных, рассеянных мечтаний, что под конец перестаёт ощущать самого себя;...» [1, 203]. То есть можно предположить, что всё далее написанное в романе предстаёт нам некоей выдумкой Измаила, его измышлениями на мачте «Пекода», когда он «перестал ощущать самого себя» и в общем-то исчез из текста.

В таком случае, спорным представляется статус главы XXIX. «Входит Ахав, позднее – Стабб», которая формально не принадлежит к обозначенному «драматургическому тексту», но взята во внимание из-за своего провоцирующего названия. В ней Измаил тоже не присутствует, как будто и это есть его выдумка на мачте, но вместо этого видим важный параметр текста, который может послужить синтезирующим для всех 12 глав – это конфликтность, или просто конфликт. Понятие конфликта неотъемлемо от драматического рода литературы, и ещё Гегель в «Эстетике» подчёркивал что коллизия есть нечто постоянно развивающееся, ищущее и находящее пути к собственному исчезновению: она «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей», то есть конфликт, раскрытый в произведении, должен исчерпать себя развязкой действия.

Большинство «драматургических» глав содержат в себе конфликт («большинство», а не «все», если учитывать главу CXXII как самую маленькую главу в романе; из-за своего размера она не способна содержать в себе конфликт; и некоторые другие):

Глава XXIX – конфликт «Ахав – Стабб», глава XXXVI. «На шканцах» образует два конфликта – глубинный «Ахав – Моби Дик» и внешний «Ахав – Старбек», глава XXXVII – это монолог Ахава, это одновременно продолжение конфликта со Старбеком, и начало конфликта Ахава с самим собой. Глава XXXVIII – монолог Старбека, обратная сторона конфликта «Ахав – Старбек», глава XXXIX – это вновь монолог, уже Стабба с самим собой, в ней видится отражение конфликта Ахава со Старбеком. Глава XL – матросский гул – содержит множество мелких конфликтов и разбирательств, сколь скоро начавшихся, так же быстро и завершившихся.

После этой главы, судя по «драматургическому тексту», начинается некоторое конфликтное затишье, интермедия романа «Моби Дик». Подводя черту этой части романа, можно добавить следующие особенности драматургического текста: театральный приём «если в начале пьесы на сцене висит ружьё, то к концу пьесы оно обязательно должно выстрелить» реализуется в романе – роль ружья отведена

дублону, который Ахав прибывает к мачте. Фигурально, это *чёткое* следование упомянутому канону – во всё время романа дублон должен как бы незримо присутствовать на «сцене» корабля, а к концу обязательно достаться одному из участников театрального действия.

Также, реализуется и упомянутый выше приём монологизации речи – 3 главы подряд представляют собой монологический текст каждого из главных персонажей, и функция каждого из них – как бы ввести героя в текст, представить его зрителю, как прежде нам был представлен Измаил.

Конфликт «второй части» реализуется сразу же, в открывающей её главе CVIII. «Ахав и плотник» - в названии уже заявлены действующие лица конфликта. Целесообразным представляется перед анализом этой главы взять во внимание и предшествующую, CVII-ю главу – «Корабельный плотник», которая, как и специально отведённые главы для главных персонажей – Ахава, Старбека и Стабба, также повествует об отдельном человеке на корабле – плотнике. И совершенно также в обозреваемой нами «драматургической главе» мы в начале видим монолог плотника, и уже после к нему входит Ахав, реализующий конфликт главы.

Глава CXIX. «Свечи», как уже было упомянуто, не сразу реализуется как драматургическая, а, что важно, с появления в небе огней Святого Эльма, что обозначено специальной ремаркой. Эту главу можно считать зеркальным отображением главы XXXVI. «На шканцах», где Ахав настроил команду охотиться за Моби Диком – если в этой главе категория пространства имела условное «земное» измерение, то здесь она преобразается в «небесное», или, точнее, в противопоставлении Ахава, стоящего на палубе, и бросающего проклятия ввысь, в пространство «небесное». Зеркальной глава является ещё и потому, что в ней снова команда собралась вокруг Ахава на палубе, преобразившись в труппу спектакля. Более того, в окончании главы Старбек опять выступает антагонистом Ахава, что вновь напоминает нам о главе «На шканцах». Наличие конфликта двух сил в этой главе очевидно.

Главы CXXI и CXXII, по оценке исследователей, представляют собой два поочерёдных отказа (resignation) служить Ахаву – Старбека и Стабба, что может служить логичным завершением и разрешением поднятых в «первой части» книги конфликтов. Глава CXXIII, содержащая в себе не более 3 строк, не поддаётся анализу с точки зрения конфликта и как «драматургическая глава» остаётся неким тёмным местом в мелвилловском «драматургическом тексте».

Главы CXXVII и CXXIX реализуются в виде конфликта «Ахав – Пип».

Именно в виду этого определяющего для драматического рода параметра и могут быть объединены 12 разбросанных в тексте глав романа-спектакля Мелвилла «Моби Дик».

В контексте подобного рассмотрения романа заключающий театральный монолог Измаила, начинающийся словами: «Драма сыграна» уже не звучит загадочно. Помимо драмы персонажей, нашедших смерть в океанской пучине, возникает также и иной уровень рассмотрения романа, в котором игралось драматическое представление.

Список литературы:

1. Мелвилл, Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Моби Дик, или Белый Кит: Роман – Л.: Художественная литература, 1987. – 640 с.
2. Ковалёв, Ю.В. Герман Мелвилл и американский романтизм. М.: Художественная литература, 1972. – 283 с.
3. Хализев, В.Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
4. Stewart, George R.. The Two Moby-Dicks // American Literature, Vol. 25, No. 4 (Jan., 1954), pp. 417-448
5. Vogel, Dan. The Dramatic Chapters in Moby Dick // Nineteenth-Century Fiction, Vol. 13, No. 3 (Dec., 1958), pp. 239-247
6. Olson, Charles. Call me Ishmael. - The Johns Hopkins University Press, 1997. – 159 p.

Исакова Н. А.
Научный руководитель: Мухина Н. М.
УрФУ (Екатеринбург)

КОНЦЕПЦИИ ЖЕНСКИХ ПРЕСТУПЛЕНИЙ В РОМАНАХ И. НОЛЛЬ «МЕРТВЫЙ ПЕТУХ», «АПТЕКАРША», «ГОЛОВЫ МОИХ ВОЗЛЮБЛЕННЫХ» И «БЛАГОЧЕСТИВЫЕ ВДОВЫ»

Образ женщины в современной культуре нередко существенно отличается от традиционных представлений о женском, что в свою очередь связано с трансформацией гендерных ролей в обществе. В работе «Женская психология» Карен Хорни называет причиной деформации женского начала так называемый *комплекс маскулинности*, под которым понимается недовольство женщины своей ролью объекта действий мужчины и стремление занять его место в системе общественных отношений.

Подобная «мутация» женского начала приводит к изменениям личности и различным девиациям. Чуждая женщине тактика поведения провоцирует необоснованное применение силы и приводит к агрессии, направленной как против мужчин, мешающих достижению ее целей, так и против соперниц, встающих на пути, если такой целью становится мужчина.⁸

Г. А. Брандт в работе «Природа женщины как проблема теории феминизма» также касается вопроса изменения традиционных моделей женского поведения и называет его причиной множества отклоняющихся от нормы действий – поскольку женщине чужда позиция силы, она не знает, как этой силой распоряжаться. Импульсивность и неуверенность нередко толкают женщину на совершение поступков, несущих вред как окружающим, так и ей самой.⁹

Романы И. Нолль «Мертвый петух», «Аптекарьша», «Головы моих возлюбленных» и «Благочестивые вдовы» выбраны нами для анализа потому, что представляют собой две диологии, объединенные образами главных героинь, вставших на путь агрессии. В первой из них в пространстве обоих текстов действует только одна героиня, а вторая,

⁸ Хорни К. Женская психология [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://psiland.narod.ru/other/Horny/11.htm>

⁹ Брандт Г. А. Природа женщины как проблема теории феминизма. – СПб.: Алетейя, 2006. – 160с. [49]

становящаяся ее двойником, появляется лишь в «Аптекарше»; во второй дилогии обе героини действуют вместе с самого начала.

Главная героиня «Мертвого петуха» Розмари Хирте неожиданно встречает "мужчину своей мечты" Райнера Энгштерна. С этого момента жизнь Розмари кардинально меняется, впервые она решает «побороться» за свое счастье. Однако эта борьба оборачивается четырьмя убийствами.

Розмари всерьез разочарована в жизни, представляющей ей несправедливой. Именно в этой разочарованности, а также в одиночестве и жизненной неустроенности следует искать источник патологических изменений личности Розмари.

Фатальное влечение к Райнеру заставляет Розмари перейти к решительным действиям. Мотивами совершенных ею убийств становятся ревность, желание обладать и страх разоблачения. Первые три жертвы – женщины, имеющие какие-либо отношения с Райнером, последний убитый – полицейский, заподозривший героиню.

Важной тенденцией при этом является то, что каждая последующая жертва связана с Райнером в меньшей степени, чем предыдущая. Вторым ключевым моментом является постепенное охлаждение героини к нему и нарастающее влияние на неё собственно эгоистических мотивов.

Героиня, появляющаяся в «Аптекарше», Элла Морман, совершает первое убийство из корыстных побуждений в сговоре со своим любовником Левиным. Жертвой становится дедушка Левина, а мотивом – жажда заполучить его состояние. Второй жертвой Эллы становится женщина, вступившая в близкие отношения с Левином. В конце же романа Элла и Розмари, с которой они знакомятся в больничной палате, планируют убийство жены Павла, нового любовника Эллы, так как ее присутствие создает Элле трудности (женщина психически больна).

Таким образом, можно заключить, что ведущими мотивами для Розмари были ревность и страх разоблачения; Элла также совершает одно из убийств из ревности. Однако первое убийство было совершено ею и Левином «ради наживы», на преступление же, которое героини планируют вместе, их толкает стремление устранить преграду на пути к ничем не нарушаемому покою, желание устранить женщину, которая вторглась в дом и жизнь Эллы, нарушив привычный уклад вещей.

Роман «Головы моих возлюбленных» знакомит читателя еще с одной парой персонажей – это две подруги, Майя и Кора. Первой жертвой Майи становится ее брат, которого она убивает во время его попытки изнасиловать Кору. Эта героиня на

протяжении всей книги пытается убедить подругу в том, что убийство она совершила не из благого побуждения спасти ее, а из мести. Отношения Майи с ее семьей сложны и неоднозначны: отец покинул их, когда Майя была еще совсем маленькой, и она стала изгоем в собственной семье, не встречая понимания ни у матери, ни у брата.

Жертвой подруг становится и муж Кора, беспробудно пьянствовавший в компании отца Майи, на жизнь которого тоже было совершено неудавшееся покушение (впоследствии этот герой умер в больнице). На эти преступления девушек толкнула усталость от ежедневных возлияний и отчаяние решить дело иным путем. Нельзя, правда, не сказать о том, что замуж Кора вышла по расчету и не желала создавать настоящую семью и заводить детей, как того требовал ее муж. Майя же питала большую неприязнь к отцу, разочаровавшему ее после долгих лет разлуки своим пьянством и назойливостью.

Жертвами героинь во втором романе становятся мужья двух их новых знакомых, сами являющиеся преступниками. Майя и Кора выступают здесь в роли мстительниц и защитниц слабых (в отличие от них) женщин. Необходимо отметить, что сами героини признают свою неприязнь к мужчинам, недоверие и потребительское к ним отношение.

Итак, если проанализировать схемы преступной мотивации героинь в двух диалогиях, можно судить о том, что в обоих случаях имеет место «патологический» склад личности каждой из героинь. Нельзя не отметить и тот факт, что в каждой из пар героинь есть одна, чей образ представляется более сложным, психологически проработанным, и именно она руководствуется при совершении преступлений менее рациональными мотивами.

Эти героини (Розмари и Майя) подробно описывают истоки своего внутреннего конфликта. В случае Розмари ими стали одиночество, неудачи в личной жизни, Майю же очень травмировал уход любимого отца. Майя, кроме того, страдает клептоманией. Сама она этого, правда, не признает, считая, что крадет лишь нужные ей вещи (даже если это китайское блюдо из музея). Розмари «в погоне за любовью» убивает всех реальных и мнимых соперниц, но по ее вине любимый мужчина остается калекой. Майя разрушает семью, не удается ей и замужество; ей и ее сыну заменяют родных Кора, ее экономка и садовник.

Элла и Кора, напротив, нацелены на достижение максимально комфортного существования, пусть и ценой убийства. Даже свою соперницу Элла убивает не просто из ненависти, а из страха перемен. Но если Элла с трудом идет на первое убийство ради

наживы, а потом стремится лишь сохранить то, что у нее уже есть, то алчность Кору не знает границ. Все, чего она пожелала, должно принадлежать ей и она ловко использует в качестве пособницы свою подругу.

На наш взгляд, существующие в романах И. Нолль персонажные и сюжетные схемы представляют безусловный интерес для исследования современной женской прозы в гендерном аспекте.

Список литературы:

1. Брандт Г. А. Природа женщины как проблема теории феминизма . –СПб.: Алетейя, 2006. – 160с.
2. Хорни К. Женская психология [Электронный ресурс]. Режим доступа:
<http://psiland.narod.ru/other/Horney/11.htm>

Лёвушкина Е. И.

Научный руководитель: Сидорова О.Г.

УрФУ (Екатеринбург)

ЯЗЫКОВАЯ АМБИВАЛЕНТНОСТЬ В РОМАНЕ А.С.БАЙЕТТ «АНГЕЛЫ И НАСЕКОМЫЕ»

Книга «Ангелы и насекомые» была написана в 1992 году Антонией Сьюзан Байетт – современной английской писательницей и критиком, лауреатом Букеровской премии 1990 года (роман «Обладание»). Произведения А.С.Байетт полны загадочных героев, сложных деталей и литературных аллюзий; они затрагивают темы человеческих взаимоотношений, природы искусства и наше восприятие его.

О роли языка в своих романах она отзывается следующим образом: “We are always being told language is inadequate to describe things. I think it is endlessly inventive if we pay it attention... Thinking and writing are making connections”¹ / «Нам всегда говорят, что язык не способен описывать вещи. Я думаю, что его творческие возможности безграничны, нам нужно лишь уделять этому внимание... Мысль и язык связаны воедино».

Мы считаем, что одним из основных способов раскрытия смысла данного романа является языковая амбивалентность. В русской лингвистике существует несколько терминов, которые обозначают способность слова иметь несколько значений – многозначность, неоднозначность, полисемия. Однако почти все они подразумевают, что из спектра значений слова выбирается одно, актуальное в данном контексте. Под *языковой амбивалентностью* мы имеем в виду такой языковой феномен, когда в слове, фразе, предложении или ситуации сохраняется несколько значений, причём все они релевантны в контексте высказывания. Также примером языковой амбивалентности могут являться такие словосочетания, в которых соединяются слова, обозначающие противоположные понятия. Читатель осознаёт, что происходит «суммирование», а не разрушение многозначности.

В книгу «Ангелы и насекомые» вошли два романа – «Морфо Евгения» и «Ангел Супружества». Если в первой части книги люди уподоблены насекомым, то в «Ангеле Супружества» говорится об их общении с призраками, духами умерших». Земное,

¹ Интервью с А.С.Байетт <http://www.guardian.co.uk/books/2009/apr/25/as-byatt-interview>

научное противопоставляется небесному, духовному. Можно ли заметить амбивалентность на других уровнях текста?

Вильям Адамсон, долгое время проживший на Амазонке, приезжает в Англию. В начале романа его сознание разрывается между воспоминаниями об Амазонке и реальной жизнью (“He felt he was doomed to a kind of double consciousness”²). Проекцию «двойного сознания» можно заметить в его отношении к людям – для него не существует социальных различий, он с одинаковым интересом относится и к членам богатой семьи Алабастеров, и к бедным труженикам, работающим на них. Мир людей неоднороден – есть люди из семьи Алабастер, напоминающие «муравьиных королев», ничего не делающих и пользующихся чужим трудом, которым противопоставлены «рабочие муравьи», такие как Эми и Мэтти Кромптон.

А.С.Байетт описывает первый танец Вильяма с Энид Алабастер следующим образом: “There was something alarming in the soft, white *creature*³ in his arms, at once so milky-wholesome and so airily untouchable”⁴. В словаре “Oxford Advanced Learners’ Dictionary” приводится определение слова “creature” – “a living thing, real or imaginary, that can move around, such as an animal”. Таким образом, Энид в описании автора произведения является не больше чем живой вещью, мало чем отличающейся от животного. Далее, танец с сестрой Энид – Евгенией – описывается следующим образом: “Her presence within his grasp...”⁵ Автор опять использует специфический глагол – grasp (“to take a firm hold of somebody/something” – “схватывать, зажимать, захватывать») при описании первого танца молодых людей.

Главная проблема мира людей-животных – отсутствие жизненных целей. “I feel I must ask what purpose of Nature’s might be fulfilled by all this brilliance and loveliness”, - спрашивает Вильям как раз перед тем, как заходит разодетая в яркие одежды Евгения. Не зря автор не раз подчеркивает сходство Евгении Алабастер и бабочки с похожим мнением - Морфо Евгении (“You would be Morpgo Eugenia. It means beautiful, you know”⁶). Похоже и действие их красоты: “their gaudy display is a kind of defiant *warning*”⁷, - говорит сам Вильям. Однако в реальной жизни он хоть и чувствует предупреждение, никак на него не реагирует: “... that at once drew him in and held him off”, - думает он про красоту девушки.

² A.S.Byatt “Angels and Insects”, Vintage Books, 1995.– С.24

³ курсив наш

⁴ Там же, С.5

⁵ Там же, С.6

⁶ A.S.Byatt “Angels and Insects”, – С.21

⁷ Там же. С.20

Во время первого танца Вильям описывает Евгению Алабастер следующим образом: “She was both proudly naked and wholly untouchable”. Слово “untouchable” имеет несколько значений: “not able or allowed to be touched or affected” (“неприкосновенный, неприкасаемый”), “unable to be matched or rivaled” («несравненный, несравнимый»). Таким образом, автору удастся одним словом передать читателю сложившуюся ситуацию: Евгения кажется Вильяму холодной, неприступной, недостижимой, он понимает, что они принадлежат к разным кругам общества; с другой стороны, Евгения была девушкой, затмевавшей всех своей красотой и, несомненно, привлекающей внимание мужчин.

В другой ситуации Вильям читает пословицы, одна из которых говорит: “The ants are a *people*⁸ not strong, yet they prepare their meal in the summer”⁹. Приведём несколько основных значений слова “people” из словаря “Oxford Advanced Learners’ Dictionary”: 1. persons; men, women and children, 2. persons in general or everyone, 3. all the persons who live in a particular place or belong to a particular country, race, etc. Так или иначе, в каждом значении подчеркивается идея человека, противопоставленного животному, индивидуального человека или личности, живущей в обществе. Таким образом, в романе присутствует противопоставление двух миров: мир людей приближается к животному существованию, в то время как мир природы, животных и насекомых «очеловечивается», вырабатывает свои собственные, гораздо более моральные, законы жизни.

Таким образом, в романе важную роль играет соединение трёх миров: далёкого мира Амазонки, жизни семьи Алебастеров и сопутствующая им деятельность насекомых и животных. В самом тексте это проявляется на разных уровнях идейно-эстетической системы: на уровнях композиции, языка, сюжета, стиля и характеров.

Список литературы:

1. A.S.Byatt “Angels and Insects”, Vintage Books, 1995. – 292с.

2. Интервью с А.С.Байетт

<http://www.guardian.co.uk/books/2009/apr/25/as-byatt-interview>

⁸ курсив наш

⁹ Там же. С.15

СКАЗКА Г. Х. АНДЕРСЕНА «РУСАЛОЧКА»: РЕЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТ

Сказку Г.Х. Андерсена «Русалочка» с удовольствием читают как дети, так и взрослые. Но восприятие и понимание сказки неоднозначно, оно меняется в зависимости от возраста реципиента.

Восприятие сказки зависит от горизонта ожидания реципиента. Прочтение носит личностный характер, и каждый читатель обладает индивидуальным видением художественного произведения. Текст «Русалочки» не меняется, но смысл сказки будет раскрываться по-новому при каждом последующем прочтении в результате изменения горизонта ожидания. Горизонт ожидания – это комплекс эстетических, психологических, социальных и прочих представлений, которые, конечно, изменяются. Следовательно, восприятие зависит от личного опыта человека, от культурного развития, от психологического состояния и от уровня воспитания.

В ходе работы нами было опрошено 5 взрослых в возрасте 30-40 лет с высшим экономическим образованием, 1 взрослый в возрасте 30 лет с высшим педагогическим образованием, 3 ребенка дошкольного возраста.

Текст сказки «Русалочка» содержит следующие регуляторы читательского восприятия: актуализация, идентификация, конкретизация.

В тексте сказки присутствует актуализация – термин, введенный представителями констанцской школы рецептивной эстетики (Х.Р. Яусс, П. Шонди, В. Изер, Р. Варнинг) и обозначающий один из механизмов регулирования текстом читательского восприятия. Констанцские теоретики определяли актуализацию как оживление, овеществление детали или эпизода литературного произведения. При актуализации незначительное событие или мимолетная сценка превращается у читателя в развернутую картину, в сознании реципиента возникает ассоциативная цепочка и соответствующие эмоции. [2: 18]. Например:

«Раз ночью всплыли из воды рука об руку её сёстры и запели печальную песню... а один раз она увидала в отдалении даже свою старую бабушку, которая уже много-много лет не подымалась из воды, и самого морского царя с короной на голове; они простирали к ней руки, но не смели подплывать к земле так близко, как сёстры». [1: 59].

«В ясную лунную ночь... она села у самого борта и стала смотреть в прозрачные волны; и ей показалось, что она видит отцовский дворец; старуха бабушка в серебряной короне стояла на вышке и смотрела сквозь волнующиеся струи воды на киль корабля. Затем на поверхность моря всплыли её сёстры...». [1: 61].

В первом отрывке автор не заостряет внимания на том факте, что бабушка всплыла на поверхность воды впервые за много лет. Во втором вскользь упоминается, что бабушка смотрела на корабль. Этот фрагмент акцентирует внимание на том, что бабушка очень любила свою внучку-русалочку и соскучилась по ней. Эта актуализация рассчитана на взрослого, так как текст дает возможность построить ассоциативный ряд, связанный с семейными ценностями и чувством родственной любви.

Что касается идентификации, которая представляет собой «самоотождествление читателя с литературными персонажами, его переживание вымышленного мира художественного произведения как конкретно-жизненного, реального, возникающее на основе его веры в реальность иллюзий» [4], то ребенок ставит себя на позицию русалочки, чтобы научиться преодолевать стоящие на его пути препятствия. Взрослый же сравнивает себя с русалочкой на основе идентичных переживаний, похожего жизненного опыта. Потребность в идентификации с русалочкой у ребенка вызвана тем, что ему хочется подражать нежной, доброй, красивой, смелой героине. Делать это юному реципиенту легко, так как русалочка сама еще ребенок. Малышу важно научиться проявлять свою индивидуальность, поэтому его привлекает неповторимость, особенность младшей из русалок.

Например, следующий отрывок будет вызывать в сознании ребенка потребность в идентификации, так как, согласно теории Обуховой, ребенок отождествляет себя с тем героем, у которого положение среди других более привлекательно [7: 250]: «Но лучше всех была самая младшая, нежная и прозрачная, как лепесток розы, с глубокими синими, как море, глазами» [1: 44]; «Русалочка пела лучше всех». [1: 54]. Данные отрывки свидетельствуют о неповторимости и необычности героини. «У каждой принцессы был в саду свой уголок; тут они могли копать и сажать, что хотели. Одна сделала себе цветочную грядку в виде кита, другой захотелось, чтобы её грядку была похожа на русалочку, а самая младшая сделала себе грядку круглую, как солнце, и засадила её ярко-красными цветами». [1: 44]. Сёстры героини украшали свои садики «разными разностями ...с затонувших кораблей», а сама она «любила только свои яркие, как солнце, цветы да прекрасного белого мраморного мальчика». [1: 44].

Комментарии реальных читателей дошкольного возраста подтверждают эти предположения.

Алина Ч. (5 лет): «Я бы хотела быть русалочкой, потому что она добрая, нежная, ничего не боится. Я тоже бы хотела жить в подводном царстве, только если бы я была русалочкой, я бы не пошла к принцу, а осталась бы в море».

Катя Л. (4 года): «Когда мне мама читала сказку, я представляла себя русалочкой, так как она хорошая и красивая. Я тоже хочу быть смелой».

Отрывки, в которых описывается любовь русалочки к принцу, могут способствовать отождествлению с героиней взрослых читателей, дать им возможность думать как русалочка, сравнивать свой и ее горизонт ожидания.

Наталья Ч. (30 лет): «С русалочкой я сравнивала себя в те моменты, когда она попала во дворец и рабыни пели, а она не могла, потому что у нее отняли язык, но она не сдалась и проявила себя в танце – настоящий боец».

Елена У. (40 лет): «Я на месте русалочки тоже не смогла бы убить принца. У каждого человека есть определенный нравственный норматив, то есть грань, которую ты не можешь преступить, просто потому, что ты нормальный человек».

Также в сказке встречаются случаи конкретизации, под которой констанцские теоретики подразумевали процесс воссоздания читателем художественного произведения, наполнения смыслом, заполнения «пустых мест» и неопределенностей своими представлениями и эмоциями на основе собственного горизонта ожидания. [3: 20]. Конкретизация сказки будет многочисленна, так как заполнение «пустот» и неопределенностей – это сугубо личный процесс, также который зависит от горизонта ожидания читателя. Например, «пустыми местами» наполнена концовка произведения. Одна из дочерей воздуха говорит русалочке: «Теперь ты сама можешь добрыми делами заслужить себе бессмертную душу и обрести её через триста лет!». [1: 64]. Это пустота рассчитана как на ребенка, так и на взрослого. Восприятие ребенка будет направлено на осознание того, что русалочка должна творить добрые дела – помогать людям, дарить им радость, любовь, и тогда она сможет заслужить бессмертную душу. Текст заставляет ребенка задуматься о доброте, о том, каким образом героиня будет творить добрые дела. Восприятие же взрослого, кроме добрых дел, будет направлено еще и на осмысление необходимости души, а также на дальнейшее развитие событий: что будет с русалочкой, когда она обретет эту бессмертную душу, станет ли она человеком, русалочкой или кем-то другим. В результате опроса детей было выявлено, что, действительно, тема бессмертной души вызывает непонимание и множество вопросов

у реципиентов младшего возраста, в отличие от взрослых, у которых эта тема вызвала глубокие размышления на тему души.

Алина Ч. (5 лет): «Я не понимаю, что такое бессмертная душа».

Лиза К. (5 лет): «Зачем русалочке была нужна бессмертная душа?»

Елена У. (40 лет): «Душа человека бессмертна, если она способна любить. Это доказывает финал сказки. Душа русалочки осталась жить, но только в другой ипостаси».

На разницу восприятия будут влиять и другие факторы: иллюстрации, эмоциональное описание переживаний героя, синтез практического и условного. Детей увлекает сказочность текста Андерсена, взрослых – отражение в нем реального мира. При опросе все респонденты-дети упомянули, что им понравилась русалочка, подводное царство, возможность превращения. Взрослые же не заостряют своего внимания на сказочных элементах, их привлекает характер героини, проявление ее чувств, человеческие качества.

В сказке присутствует вымышленность, сказочность, которые рассчитаны на детское восприятие. «В самом глубоком месте стоит коралловый дворец морского царя...» [1: 43], «не было ножек, а только рыбий хвост». [1: 44]. Возможно, эти отрывки должны направить детское восприятие в сторону видения реального в вымышленном мире. Согласно теориям Ю.М. Лотмана [6: 75]. и Е.П. Крупника [5: 190-195]., у ребенка «практическое» преобладает над «условным», поэтому ребенок с легкостью перенесется в вымышленный мир.

Конкретнее это можно рассмотреть в следующем отрывке: «Морской царь давным-давно овдовел, и хозяйством у него заправляла старуха мать, женщина умная, но очень гордая своим родом: она носила на хвосте целую дюжину устриц, тогда как вельможи имели право носить всего-навсего шесть. Вообще же она была особа, достойная всяческих похвал, особенно потому, что очень любила своих маленьких внучек. Все шестеро принцесс были прехорошенькими русалочками, но лучше всех была самая младшая, нежная и прозрачная, как лепесток розы, с глубокими синими, как море, глазами. Но и у неё, как у других русалок, не было ножек, а только рыбий хвост». [1: 44]. В волшебном мире присутствуют реалии обыденной жизни: «овдовел», «старуха мать», «любила своих маленьких внучек». То есть восприятие взрослого человека, скорее всего, будет носить характер узнавания, констатации того факта, что жизнь в подводном царстве строится по образцу жизни человеческого мира. Восприятие же данного фрагмента ребенком, скорее всего, будет сосредоточено на

принятии в качестве реального вымышленных, сказочных событий и фактов: «носила на хвосте целую дюжину устриц» [1: 44], «были прехорошенькими русалочками» [1: 44], «не было ножек, а только рыбий хвост». [1: 44]. То есть, согласно Ю.М. Лотману и Е.П. Крупнику, восприятие взрослого человека будет направлено на «условное», а восприятие ребенка – на «практическое». Значит, вероятнее всего, взрослый будет видеть сложность человеческих отношений, скрытых за маской сказочности, а ребенок – лишь сказочный мир.

При опросе все реципиенты-дети упомянули, что им понравилась русалочка, подводное царство, возможность превращения – то есть «волшебная» составляющая мира произведения.

Алина Ч. (5 лет): «Мне в “Русалочке” понравился подводный мир, в котором жила русалочка. Понравилась ведьма и еще то, что у русалочки был хвост».

Катя Л. (4 года): «Мне очень понравилась русалочка, она красивая, у нее есть хвост. Выпив зелье, она смогла превратиться в человека. Ведьма не понравилась, так как она злая».

Лиза К. (5 лет): «Русалочка... она такая красивая и волосы у нее длинные. Она не испугалась и смогла спасти принца. Она добрая и смелая. Еще очень красивый подводный дворец».

Взрослые же не заостряют своего внимания на сказочных элементах, их привлекает характер героини, проявление ее чувств, человеческие качества – отражение реалий обыденной жизни в сказочном тексте.

Надежда П. (33 года): «В русалочке привлекает, конечно, как преданно, до самоотречения она любит, жертвуя всем, даже своей жизнью. Такая любовь, на мой взгляд, редко встречается».

Елена П. (38 лет): «Больше привлекает реальность человеческих отношений, но хочется надеяться, что произойдет чудо».

Ирина В. (40 лет): «Больше всего “Русалочка” меня поразила тем, что ради счастья любимого человека героиня пожертвовала своей жизнью».

Интервью с реальными читателями подтвердили те выводы, которые были сделаны на основе применения к анализу сказки методов констанцских теоретиков.

На восприятие текста влияют различные факторы, в том числе – принадлежность читателя к той или иной возрастной группе. Восприятие сказки Г.Х. Андерсена «Русалочка» неоднозначно. Оно изменяется при каждом повторном прочтении, так как изменяется горизонт ожидания. Ведь опыт читателя входит в

горизонт ожидания. Поэтому при повторном прочтении текст воспринимается читателем по-другому, т.к. вызывает в реципиенте знакомый по прежним текстам горизонт ожидания, который варьируется и видоизменяется. На изменение восприятия влияет предшествующий опыт чтения.

Читатель может увидеть еще один скрытый смысл «Русалочки», который не заметил при первом прочтении, совершенно по-другому реагировать на происходящие события, у него может поменяться отношение к поступкам русалочки. Эту закономерность иллюстрируют ответы читателей-взрослых.

Елена П. (38 лет): «Когда я читала сказку первый раз, я считала, что русалочка несчастна, мне было ее жалко. Я замечала только отрицательные моменты, жертвы, принесенные русалочкой. Когда я читала второй раз, я поняла, что русалочка счастливая – она любит, она способна любить. И ее любят сестры».

Надежда П. (33 года): «С детства у меня осталось впечатление, что русалочка умерла. Когда я перечитала во взрослом возрасте, я поняла, что русалочка осталась жить, просто она стала другой».

Наталья Ч. (30 лет): «В детстве конец сказки воспринимался мною как “грустный” – русалочка, по моему пониманию, умерла. Но конец не затмил ощущения чего-то светлого, доброго. Для меня в то время было естественно думать, что русалочка поступает правильно, что это единственный выход – пожертвовать всем ради любви. Сейчас, уже в моем возрасте, я понимаю, что это не единственный и далеко не самый лучший выход, тем более что Русалочка – существо другого мира, не человек, и ей лучше было бы в своей среде, но тогда это было все естественно. Любовь была тем единственным, ради чего следовало идти на жертвы. То, что Русалочка не убила принца, спасая себя, тоже воспринималось как само собой разумеющееся, потому что, во-первых, это самый чистый и светлый образ, а во-вторых, в то время как-то и не предполагалось, естественно, что коварство, месть есть, то есть оно было в сказках, но только для плохих героев. И уж тем более не думалось, что в жизни есть такое, что выжить самому, за счет того, чтобы потопить другого. Конец сказки в детском возрасте тоже воспринимался совсем по-другому, чем сейчас. Но все-таки есть ощущение того, что Русалочка не умерла, а просто растворилась в воздухе. Сюжет с открытым финалом».

Ирина В. (40 лет): «Когда я читала сказку в детстве, я не задумывалась о бессмертной душе. Для меня русалочка просто умерла вместе со своей несчастной любовью. Когда я

читала уже в сознательном возрасте, я обратила внимание на тему души, и то, что русалочка не умерла, она просто стала другой».

У детей и взрослых горизонт ожидания сильно отличается, поэтому текст воспринимается по-разному. Дети понимают внешнюю форму сказки, их увлекает сказочность событий, завораживает вымысел, победа добра над злом и быстрая смена событий. Взрослым же необходима «пища для ума», наличие философских тем (тема бессмертной души, любви, жертвенности, семейных ценностей, выбора). Реципиенты старшей возрастной группы понимают сложность человеческих отношений, умело скрытых за маской сказочности (например: семейные ценности – в сказке показана сила родственной любви, ради русалочки сестры жертвуют своими волосами, бабушка всплывает на поверхность воды впервые за долгие годы, чтобы увидеть русалочку). Они способны уловить скрытый смысл произведения.

Список литературы:

1. Андерсен Х.К. Русалочка // Андерсен Х.К. Сказки. – М., 1991.
2. Дранов А.В. Актуализация // Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины. – М., 1996.
3. Изер В. К антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 94.
4. Изер В. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Библиотека Независимой академии эстетики и свободных искусств. – URL: <http://www.independent-academy.net/science/library/iser.html> (дата обращения: 19.04.2011).
5. Крупник Е.П. Психологические особенности восприятия образа // Хрестоматия по психологии художественного творчества. – М., 1998.
6. Лотман Ю.М. Об искусстве // Структура художественного текста. – СПб., 2005
7. Обухова Л.Ф. Детская психология: теории, факты, проблемы. – М., 1998.

Просвирникова М. С.
Научный руководитель: Маркин А. В.
УрФУ (Екатеринбург)

ТРИЛОГИЯ УИЛЬЯМА БЕРРОУЗА «ГОРОДА КРАСНОЙ НОЧИ»: КОНЦЕПЦИЯ ДУХОВНОЙ ЭВОЛЮЦИИ ЧЕЛОВЕКА В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ НИЦШЕ

Исследуя концептуальное пространство Уильяма Берроуза невозможно особенно не относиться – поскольку фигура в силу своей значимости сама на себя обращает внимание – к Фридриху Ницше и его философским воззрениям. В своём творчестве и известных нам интервью писатель прямо не ссылается на ницшеанскую философию. Нам не известны также исследования, в которых рассматривалась бы выбранная нами параллель – концепция духовной эволюции – в качестве основания для сравнения творчества писателя и философа. Существует, однако, статья, в которой исследуется историческая эволюция созданной Ф. Ницше в работе «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» (1871) «дионисийской парадигмы»¹. Если следовать логике автора статьи, У. Берроуз прорабатывал «дионисийскую философию» - уже не являющуюся собственно ницшеанской - опосредованно: через радикальное переосмысление критики современности у Освальда Шпенглера. Нам кажется, было бы «несправедливо» утверждать, что У. Берроуз не был знаком с основными идеями Ф. Ницше. Во-первых, У. Берроуз закончил Гарвардский университет, и именно в Гарварде его увлекает философия Альфреда Коржибского, основой которой является ницшеанство. Во-вторых, после окончания университета писатель путешествовал по Европе в период прямо предшествующий Второй мировой войне, в разгар распространения фашистской идеологии и лозунгов – «вооружившихся» ницшеанской философией - и женился на представительнице европейского богемного общества еврейке Илзе Клэппер, которая нуждалась в американском гражданстве и защите от поднимающейся антисемитской агрессии. Таким образом, У. Берроуз становился 'litmus person'², «лакмусом», человеком, в котором события эпохи находили персональный отклик. В-третьих, частотным и «идеализированным» сюжетом в трилогии «Города красной ночи» является легенда о Хассане ибн Саббахе, старце с горы, который был предводителем исламской секты Ассасинов, убийц, терроризировавших в XI веке Ислам. Мировоззрение Ассасинов, с центрообразующим принципом «Ничто не истина, всё дозволено» является, как нам кажется, насквозь ницшеанской. К примеру, власть в

¹ The Dionysian Paradigm. With an Outline of its Historical Evolution.

² Morgan, T. A Literary Outlaw. New York: Avon Books, 1988. P. 41

секте могла принадлежать только самому достойному воину, и именно поэтому Хассан ибн Саббах убил двоих своих сыновей, чтобы они не могли впоследствии получить власть на основании родственной связи с бывшим предводителем. Приведённые нами доводы не являются прямыми доказательствами заимствования ницшеанской философии У. Берроузом, но, как нам кажется, на их основании можно вполне уверенно говорить, что У. Берроуз знал основные идеи Ф. Ницше и разделял его взгляды. В противном случае явное сходство взглядов на человеческую эволюцию и мифологизация дарвинизма как центральные пункты творчества обоих кажутся слишком «странным» совпадением.

Несмотря на то, что, изучая некую концепцию, необходимо обращаться ко всей совокупности взглядов личности, мы, имея таковую в виду, рассмотрим в данной статье лишь сочинение Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»³, поскольку в этом тексте наиболее полно отражена идея о сверхчеловеке, а идея о сверхчеловеке – центральный пункт философии Ф. Ницше. («В ней, как в фокусе, концентрируются все нравственные идеи Ницше»⁴). Данное сочинение мы сопоставим с концепцией «преодоления телесности», которая, на наш взгляд, представлена в трилогии У. Берроуза «Города красной ночи».

В романах трилогии У. Берроуз – что автор сам не раз признавал в интервью – постулирует дарвинистскую идею эволюции, следующим шагом которой, по его мнению, должно стать «покидание» человеком своего «тела». У. Берроуз полагал, что само «тело» человека мешает эволюционному развитию; «покидание тела» суть необходимость «вырваться» за пределы инфицированного «вирусом любви» и «вирусом языка» устаревшего «артефакта» - в своих биологических потребностях подчиненные системам контроля - который мешает человеку эволюционировать в «космос». Вероятно, под «космосом» подразумевается некое «сверх-измерение», в образе которого совмещается и рай, и фантастический космос, и потусторонний мир, в котором общаются «духи», «маги», «колдуны», «чудовища» (часто мифические), «инопланетяне». Как замечает Дениэл Пандей, «развиться»⁵ за пределы человеческого тела означает «преодолеть традиционную концепцию человека»⁶, чтобы «эволюционировать», «отправиться в космос» (так же, как «рыбы когда-то

³ Ницше Ф. Так говорил Заратустра [Текст]// Фридрих Ницше. Сочинения в 2 т. Т. 2. /Пер. с нем.; Сост.,ред. И авт. Примеч. К. А. Свасьян. - М.: Мысль, 1990. – 829, [1] с., 1 л. портр. С. 5-238

⁴ Знаменский С.П. «Сверхчеловек» Ницше.

⁵ Punday, D. Narrative after deconstruction: structure and the negative poetics of William Burroughs's 'Cities of the Red Night.'

⁶ Там же.

эволюционировали, чтобы покинуть море и перебраться на сушу» ⁷). То есть, как нам кажется, Берроуз говорит о необходимости специфической духовной эволюции, которая заключается в преодолении человеком телесной самоидентификации, с целью проникновения в одухотворённый «космос». «Дух» человека, таким образом, получает способность «путешествовать» в иные реальности (прошлого и будущего), находясь «в теле», но утратив с ним связь; «дух» достигает фантастического космоса, преодолев системы сознания, удерживающие его в теле, связанные напрямую с его «телесностью».

Нам кажется, что прообразом сюжета преодоления «телесности» у У. Берроуза является концепция рождения сверхчеловека у Ф. Ницше. В сочинении «Так говорил Заратустра» философ подобно У. Берроузу отстаивает идею биологической эволюции. По словам Ф. Ницше, все существа до сих пор создавали что-нибудь совершеннее и выше себя, и венцом такого коллективного многовекового труда стал человек. Ф. Ницше сравнивает эволюцию с приливом, указывая, очевидно, на то, что, фундаментом, первичной средой возникновения развития более сложных систем, была некая водная среда. Прошлый этап развития для следующего, по мнению Ф. Ницше, расценивается как «посмешище» или «мучительный позор» («Вверх идет наш путь, от рода к сверхроду»). Однако человек у Ф. Ницше также не является совершенной формой («Даже мудрейший среди вас есть только разлад и помесь растения и призрака»). Человек, не имея «единой цели» и всеобщей морали, является лишь «переносчиком», подготовительной стадией на пути к утопической форме: сверхчеловеку («Человек - это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, - канат над пропастью»; «В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель»). Для рождения сверхчеловека необходимым условием является гибель человека, поскольку «человек есть нечто, что должно превзойти». Ф. Ницше описывает три стадии «превращения» человека: состояние спешащего в пустыню уединения верблюда, навьюченного грузом общественных ценностей и догм, что «придавливает» человека до бессилия и рабства; стадия льва, в которой дух раскрепощается и обретает свободу и «священное Нет даже перед долгом»; дух завоёвывает право создания «новых ценностей»; финальная стадия: лев превращается в ребёнка - стадия творчества, нового начинания, «святого слова утверждения», своей воли и своих ценностей.

⁷ Там же.

Таким образом, очевидно, что Ф. Ницше, как и У. Берроуз, описывает не какую-нибудь формальную природную метаморфозу, а некую духовную эволюцию человека, осуществляемую «выходом за пределы», отказом от личностного начала во имя обретения свободы. «Последний человек» у Ф. Ницше и «тело» у У. Берроуза – то, что необходимо «преодолеть». Биологическая эволюция в отношении человека приобретает метафорический характер: говорится о необходимости некоего нравственного перерождения, требующего колоссального сдвига сознания, изменения способа мышления.

Основой духовной эволюции по Ф. Ницше и У. Берроузу является отказ от общественных ценностей и догм государства, которые поработают личность различными формами «контроля». Ф. Ницше призывает освободиться от общественной морали и открыто критикует государство как феномен («Разрушители – это те, кто ставит ловушки для многих и называет их государством: они навесили им меч и навязали им сотни желаний»). В развитии У. Берроузом темы «свободы» мы также находим критику государства. Характерная черта творчества У. Берроуза – его одержимость различными формами «addiction», «пристрастия», «пагубной привычки», а также различными видами «контроля», к которым он относит все виды осуществления «власти», среди которых наркозависимость и сексуальные потребности. Всё, что навязывается человеку со стороны, лишь подчиняет его, связывает с миром, к которому, по мнению У. Берроуза, он, в общем-то, не принадлежит, миром, за пределы которого он обязан «вырваться».

Следует отметить, что Ф. Ницше и У. Берроуз обращаются к «совершеннейшим экземплярам», «избранным», поскольку далеко не каждый может реализовать потенциальную возможность к «перерождению». «...Цель человечества не может лежать в конце его, а только в его совершеннейших экземплярах»; «люди не равны» – говорит Ф. Ницше, и именно поэтому «Так говорил Заратустра» – это «Книга для всех и ни для кого». Эволюция, по Берроузу, заключается в окончательном «преодолении телесности», чтобы проникнуть в «Сверх-измерение» и получить «Сверх-знание». Персонажей «Городов красной ночи» можно условно поделить на «избранных», которые преодолевают «телесность» (иногда сами того не понимая), чтобы получить знание, прикоснуться к «сверх-измерению», и тех, кто (по причине невежества) неверно обращается с таинственными силами «космоса», и в итоге становится их жертвой.

Список литературы:

1. Берроуз У. Города красной ночи: [роман] / Уильям С. Берроуз; пер. с англ. А. Аракелова – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 389, [2] с.
2. Берроуз, У. Пространство Мертвых Дорог : [роман] / Москва: АСТ; М.: Адаптек/T-ough press, 2005. – 383 с.
3. Берроуз, У. Западные земли : [роман]/ Москва: АСТ; М.: Адаптек/T-ough press, 2005. – 351 с.
4. Ницше Ф. Так говорил Заратустра [Текст]// Фридрих Ницше. Сочинения в 2 т. Т. 2. /Пер. с нем.; Сост.,ред. И авт. Примеч. К. А. Свасьян. - М.: Мысль, 1990. – 829, [1] с., 1 л. портр.
5. Morgan, T. A Literary Outlaw. New York: Avon Books, 1988.
6. The Dionysian Paradigm. With an Outline of its Historical Evolution [Электронный ресурс]: сетевой журн. – URL: <http://www.angelfire.com/journal2/studentpage/Theorypage.html> (дата обращения: 12. 11. 2010).
7. Punday D. Narrative after deconstruction: structure and the negative poetics of William Burroughs's 'Cities of the Red Night.' 1995 [Электронный ресурс]: Style: Научный журн. (сетевая версия) – 1995. – URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n1_v29/ai_17777396/?tag=content;col1(дата обращения: 26. 04. 2010).
8. Знаменский С. П. «Сверхчеловек» Ницше// Фридрих Ницше: сетевой журнал – 2000. – URL: [http:// www.nietzsche.ru/look/century/znamenski/?curPos=1](http://www.nietzsche.ru/look/century/znamenski/?curPos=1) (дата обращения: 26. 10. 2011)

Хачатурова А. С.

Научный руководитель: Чернышов М. Р.

УрФУ (Екатеринбург)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО И РЕАЛИСТИЧЕСКОГО МОДУСОВ В РОМАНЕ НАТАНИЭЛЯ ГОТОРНА «ДОМ О СЕМИ ФРОНТОНАХ»

Творчество Натаниэля Готорна, одного из классиков американской литературы, подробно изучено, однако представление о нем не лишено противоречивости. Большинство исследователей стремится объяснить особенности художественного метода Готорна исключительно спецификой **романтического** направления, к которому он принадлежал, утверждая, что к его творчеству «неприложимо понятие эволюции» [5. С. 601] - так, М.М. Коренева считает, что оно «представляет собой сложное, но притом редкостное по своей цельности явление» [6. С. 36]. Такой позиции противоречит множество «отклонений», явлений, не вписывающихся в канон романтической эстетики, отмечаемых в творческой манере Готорна, но не получающих достаточной интерпретации. К таким отклонениям относят «непредвзято критический взгляд» на историю [6. С. 56], точность описаний [7. С. 171], а также выделяемый В.Г. Прозоровым «принцип неопределенности», предусматривающий «как иносказательную, так и вполне бытовую интерпретацию» описываемого [5. С. 603]. Важно, что эти особенности стиля соответствуют эстетике **реализма** - систематичность их появления в романтической картине мира Готорна заставляет задуматься, не переходят ли они из разряда исключений в статус закономерности. Безусловно, эти особенности метода лишь дополняют общую картину творчества Готорна, которая остается романтической, однако сам факт того, что обозначенные приемы и черты укладываются в систему реализма, демонстрирует необходимость их учета и анализа, позволяющего уточнить положение Готорна в художественно-эстетической парадигме девятнадцатого столетия.

Некоторые высказывания самого Готорна свидетельствуют о его тяге к реализму. Так, он пишет: «иногда сквозь замочную скважину мне удастся мельком подсмотреть реальный мир, и два-три рассказа, в которых я дал его картины, удовлетворяют меня больше, чем все остальные» [цит. по: 3. С. 108]. В связи с этим значимой представляется характеристика, данная им своему второму крупному роману «Дом о семи фронтонах». «Я считаю, что этот роман более полно отражает мой

способ мышления, и является более подходящим и естественным для меня как писателя, нежели «Алая буква»; но именно по этой причине он, вероятно, вызовет меньший интерес у читателей» [1. С. 204] - так писатель отзывался о произведении, традиционно считающемся менее совершенным, чем предыдущий его роман. Мнения о нем противоречивы: многими современниками Готорна он был оценен выше «Алой буквы» – отмечалось, что здесь писатель размышляет над более серьезными философскими проблемами, достигает большего мастерства в изображении персонажей. Однако традиционной стала точка зрения, согласно которой это произведение не обладает той художественной завершенностью, которая отличает «Алую букву». Чем же объясняется позиция самого Готорна?

Несмотря на то, что этот роман воспринимается (и был задуман) как романтический, в его структуре выделяют все элементы реалистической эстетики, охарактеризованные выше – к примеру, Э.С. Сэмпсон указывает, что «в... эпизодах, где присутствует фантастическое, Готорн... дает нам рационалистические альтернативы» [2. С. 280], а сам роман «содержит... один из ярчайших образцов социальной критики Готорна» [там же]. Впрочем, такого рода замечания сводятся лишь к констатации наличия реалистических черт в романтическом произведении, не предлагая пересмотра особенностей романа. Нам же представляется, что именно взаимодействие двух эстетик является основанием авторской оценки романа, а также кодом, помогающим расшифровать смыслы, заложенные в произведении.

«Дом о семи фронтонах» - история разорившегося аристократического рода Пинченов, над которым тяготеет старинное проклятие Мэтью Мола. Его земельный надел во времена первых пуританских поселений присвоил суровый полковник Пинчен, построивший на этом месте фамильный особняк. Вскоре Мол был обвинен в ведовстве, и перед казнью, указывая на Пинчена, промолвил: «Господь бог напоит его человеческой кровью». С тех пор многие потомки полковника, как и он сам, умирали примерно в одном возрасте, и эти смерти воспринимались как наказание за преступление Пинчена. Основные же события романа происходят в середине XIX века, когда единственной обительницей Дома о семи фронтонах осталась старая дева Гефсиба Пинчен. Тридцать лет назад ее брата Клиффорда заключили в тюрьму за убийство дяди, однако настоящим виновником этой смерти был судья Пинчен, кузен Гефсибы и Клиффорда, представивший обстоятельства дела в свою пользу. Узнав, что брат вскоре вернется из тюрьмы, Гефсиба вынуждена открыть в Доме мелочную лавку. Ей помогает Фиби Пинчен, родственница, приехавшая в Дом из деревни. Судья,

Гефсиба, Клиффорд, Фиби, а также дагерротипист Холгрейв, снимающий у Гефсибы комнату, становятся участниками событий, которые заставят их по-новому взглянуть на семейное прошлое.

Уже в «Предисловии» к роману, где автор размышляет о его жанровой принадлежности, заявляет о себе оппозиция романтической и реалистической художественных систем, в которой романтическому отводится вспомогательная роль «обрамления» основных событий, несмотря на то, что роман представлен как романтический. В экспозиции же романа прослеживается четкое противопоставление временных планов *прошлого* и *настоящего*, каждый из которых изображается с помощью определенного набора художественных приемов и средств, выдержанных соответственно в рамках романтической или реалистической модальности. Так, временной план прошлого сконцентрирован главным образом в пространстве особняка Пинченгов. Дом с семью фронтонами как важнейшая составляющая хронотопа романа является средоточием пугающих легенд и мистических событий, окутывающих историю рода Пинченгов ореолом таинственности, ему зачастую атрибутируется символика увядания и смерти, но с ним связаны также все реальные события, когда-либо происходившие с представителями рода. Кроме того, Дом наделяется характеристиками, придающими ему черты живого существа (ему приписываются человеческие действия, настроение и даже мимика). Учитывая этот факт, а также то, что в рамках экспозиции события, пространственно относящиеся к Дому, принадлежат исключительно временному отрезку прошлого, справедливо будет рассматривать Дом как непосредственное *воплощение прошлого* семьи Пинченгов – во-первых, прошлого «живущего» (эта характеристика – результат метонимического переноса «жизни» Дома на «жизнь» соответствующего временного плана); во-вторых, прошлого, изображенного в рамках *романтической* эстетики.

Второй временной план романа – план *настоящего*, которому на уровне хронотопа соответствует мелочная лавка на первом этаже дома, а также весь город Сэйлем. Относящиеся к настоящему эпизоды вводят в повествование социальную тематику, детализированные описания, психологизм в портретах персонажей, фокус на повседневности. Использование данных художественных приемов знаменует обращение автора к иной эстетике – эстетике *реалистической*, выбранной для оформления соответствующего художественного времени. Каждый временной план наделяется не только собственным хронотопом, но и определенным набором героев.

Для наиболее эффективного анализа основного содержания романа мы разработали особую схему, основывающуюся на структуре, названной нами «*идейно-художественный концепт*». Используя термин «концепт», мы придерживаемся определения З.Д. Поповой и И.А. Стернина, где концепт рассматривается как «глобальная мыслительная единица, представляющая собой «квант структурированного знания»» [цит. по: 8]. Идеино-художественный концепт включает следующие уровни: *код повествования* (атрибутируемый концепту хронотоп, тональность и стиль повествования, набор персонажей); соответствующая *точка зрения*¹, то есть способ мировосприятия и оценки действительности автором и персонажами; *философское содержание* (совокупность явно или неявно выраженных идей, наблюдений и выводов, лежащих в основе концепта). Концепт позволяет охарактеризовать произведение с точки зрения поэтики, философского содержания и эстетической принадлежности, описать их взаимосвязь и взаимообусловленность.

Композиция произведения строится на столкновении и постепенном взаимовлиянии концептов, выражающих резкую оппозицию основополагающих для романа понятий прошлого и настоящего. В полностью отрезанное от мира существование Гефсибы врывается, с одной стороны, оживший призрак прошлого в лице Клиффорда, с другой стороны, живительное дыхание реальности, привнесенное Фиби, ничего не знающей о своей семейной истории. В то время как она посредством пугающих рассказов Гефсибы приобщается к жутким семейным преданиям и меняется на глазах, теряя беззаботность и становясь задумчивей, Клиффорд, поддавшись очарованию молодости и энергии Фиби, вновь ощущает тягу к жизни. Развязка сюжета обусловлена влиянием на этих героев извне – Клиффорд и Гефсиба подвергаются угрозам судьбы, и вынуждены бежать, когда он внезапно умирает. Не найдя спасения от груза прошлого вдали от Сэйлема и вернувшись в Дом о семи фронтах, они примиряются со своей историей, а Холгрейв, оказавшийся потомком Мэтью Мола, и Фиби своей любовью перечеркивают давнюю вражду двух родов.

1. Особенности концептов Прошлого и Настоящего. На начальном этапе взаимодействия (завязка действия и начало развития сюжета) концепты Прошлого и Настоящего представляют собой статичные структуры, обладающие отчетливыми параметрами и характеристиками. Систематизация этих характеристик по трем

¹ Имеется в виду «точка зрения в плане идеологии», которую Б.А. Успенский определяет как ту точку зрения, с которой «автор в произведении оценивает и идеологически воспринимает изображаемый им мир». Это может быть точка зрения самого автора, рассказчика, какого-либо персонажа; их совпадение не обязательно.

обозначенным основаниям позволяет создать многоуровневый «портрет» каждого из них. Так, для концепта Настоящего характерны:

1) на уровне кода повествования:

- реалистический хронотоп (в его описании применяется детализация, и в его пределах происходят обыденные события, лишенные какой бы то ни было таинственности);
- психологизм (в описании некоторых героев он очень схож с реалистическим, хотя в других портретах тяготеет к романтической традиции);
- типизация в изображении героев – в частности, наличие персонажа, чей образ восходит к типу героя, испытывающего крушение иллюзий (Холгрейв), или образ разочарованного и чуждого миру «художника» (Клиффорд), характерный для романтизма;
- социальная тематика, проявляющаяся в размышлениях автора о несовершенстве общественного устройства, в детерминированности персонажей социумом (так, Гефсбой движут аристократические предрассудки, а Фиби обязана своей жизненной энергией деревенскому воспитанию);

2) на уровне точки зрения – рациональная точка зрения, заставляющая героев скептически воспринимать жуткие семейные предания и стремиться к логическому объяснению происходящего. Ее придерживаются Фиби, Холгрейв и сам автор;

3) на уровне философского содержания:

- необходимость полностью отказаться от Прошлого как единственный способ преодоления его губительной, сдерживающей власти над Настоящим;
- естественность стремления к интеграции в сегодняшнем дне, возможность и необходимость жить в Настоящем, чтобы быть гармоничным.

Эти идеи наглядно выражены в образах Холгрейва и Фиби соответственно. Революционно настроенного Холгрейва, стремящегося избавиться от груза Прошлого, которое он называет «трупом великана» [4. С. 189], придавившим потомков, и энергичную Фиби, воплощение «некой реальности, источающей тепло» [4. С. 152], объединяет созидательная энергия, которой лишены другие герои и которая однозначно определяет их принадлежность к временному плану Настоящего.

Для концепта Прошлого характерны:

1) на уровне кода повествования:

- фабула и романтический хронотоп (насыщенный легендами временной план прошлого и мрачное пространство Дома о семи фронтонах), наследующие традиции готического романа;

- особый тип романтического двоемирия. Как и в большинстве романтических произведений, в «Доме о семи фронтонах» есть две противопоставленные друг другу реальности – мир Прошлого и мир Настоящего. Традиционно и основное различие между ними – одна область связывается с фантастическим, необъяснимым, невероятным, другая является миром постижимым, обыденным, повседневным. Однако акценты в этом романе оказываются зеркально противоположными ожидаемой схеме: косной, губительной для всего прекрасного оказывается среда не обыденная, а фантастическая. Именно от Прошлого следует уйти; мир же Настоящего, напротив, становится областью, попасть в которую и нужно стремиться (живительность этой реальности воплощается в гармоничном образе Фиби);

- пугающая атмосфера, неизменно оформляющая повествование в эпизодах, где доминирует концепт (упоминания о привидениях, живущих в Доме; различные тропы в описании принадлежащих концепту явлений или событий, несущие негативные коннотации или отсылающие к загробной символике);

2) на уровне точки зрения – иррациональная точка зрения. Она инстинктивна и побуждает ее носителей (Гефсибу, Клиффорда, жителей городка) безоговорочно верить в страшные предания о Пинчанах. Важно, что она никогда не используется самостоятельно – на нее каждый раз посредством авторского комментария накладывается рациональная точка зрения: описывая необъяснимые события, Готорн неизменно ссылается на чьи-то свидетельства, тем самым дистанцируясь от рассказываемого, или же прямо заявляет, что «любой здравый человек не уловит и тени суеверия» в подобных небылицах [4. С. 50];

3) на уровне философского содержания - могущество Прошлого, предопределяющего все явления Настоящего и Будущего, невозможность избавиться от его гнета; способность Прошлого составлять центр существования отдельного человека и целых поколений; его неизменная связанность с мотивом греховности, порочности как активной интенции, передающейся из поколения в поколение. Эти положения иллюстрируют Клиффорд, Гефсиба и судья Пинчен. Клиффорд и Гефсиба неотделимы от стихии Прошлого, являются ее пленниками и жертвами - сам Клиффорд говорит сестре, что они «привидения», которым «не место среди живых» [4. С. 177]. Судья же,

как отмечает Гефсиба, является прямым продолжателем греховной интенции рода Пинченгов: «Сегодня вы... повторяете злодейство, которое некогда совершил ваш предок, и обрушиваете на потомков проклятие, унаследованное от него» [4. С. 236].

На этом этапе обращение к роли романтического и реалистического модуса помогает определить, к какой стороне оппозиции склоняется автор. Так, атрибутирование Прошлому негативной символики, вписанной в рамки готического дискурса, а также использование рациональной точки зрения, дискредитирующей элементы романтического, свидетельствует о том, что Готорну ближе идеи, конституирующие концепт Настоящего. Впрочем, его окончательная позиция вычленима лишь из развязки, где на смену резкому контрасту приходит компромисс.

2. Взаимодействие концептов. Столкновение и взаимодействие концептов Прошлого и Настоящего порождает ряд конфликтов, разрешаемых в конце романа. При этом смена хронологической доминанты в пользу соответствующего концепта всегда сопровождается сменой модальности повествования. Дискредитируя как непотребление власти Прошлого Гефсибы и Клиффорда, так и радикальный отказ от него Холгрейва, Готорн приводит читателя к собственной точке зрения, одновременно разрешая сюжетный, философский и эстетический конфликты. Разрешение *философского* конфликта отражается непосредственно в разрешении конфликта *сюжетного*: на примере судеб героев автор показывает, что единственным путем избавления от гнета Прошлого, морального груза совершенного предками преступления, является для потомков раскаяние и искупление этого греха (здесь это произошло посредством внезапной смерти судьи); при этом в романе убедительно доказывается, что эскапистское стремление уйти от Прошлого не может стать решением проблемы – необходимо переживание его как личного опыта. Именно интеграция опыта Прошлого в Настоящем, а не категорический отказ от него, является залогом эволюции, прогресса, полноценной жизни в Настоящем, о чем свидетельствуют судьбы персонажей романа. Развитие каждого из героев связано с их внутренней соотнесенностью с Прошлым и Настоящим: Клиффорд и Гефсиба, вырвавшись из-под власти Прошлого, вышли из состояния духовного оцепенения и смогли стать частью сегодняшнего дня; Фиби, обретя Прошлого, стала мудрее и духовно совершеннее; Холгрейв, осознавший важность Прошлого и избавившийся от ненависти, стал человечнее и счастливее.

Механизм разрешения конфликта *эстетического* реконструируется благодаря кодам повествования, позволяющим «прочитать» взаимодействие эстетик через

взаимодействие концептов. Поскольку тот факт, что для репрезентации концепта Прошлого последовательно используется романтическая эстетика, а для репрезентации концепта Настоящего – реалистическая, не может в рамках литературного произведения оказаться случайным, кажется уместным предположить, что если на уровне философского конфликта речь идет о преемственности эпох, то здесь рассматривается преемственность эстетик: автор стремится доказать, что отказ от Прошлого в пользу Настоящего так же невозможен, как и отказ от романтической эстетики (ассоциируемой с литературным прошлым) в пользу новой эстетики реализма. Декларируется необходимость интеграции романтических приемов в эстетике реализма с тем, чтобы последняя обрела большее художественное совершенство. Подтверждается эта гипотеза еще и тем, что в заключительном эпизоде романа после, казалось бы, окончательного установления модуса реалистического, романтическое вновь напоминает о себе, воплощаясь в образе призрака Алисы Пинчен, якобы обитающего в Доме, который исполняет на старинных клавикордах радостную мелодию и возносится на небо.

Таким образом, изначальный конфликт романтической и реалистической модальности разрешается синтезом, предполагающим стремление к гармоничному художественному методу, а техника использования двух модусов повествования помогает читателю структурировать и осмыслить философское содержание романа.

Список литературы:

1. Nathaniel Hawthorne: The Critical Heritage. Ed. by J. Donald Crowley. – London, 1997. – 532 с.
2. Nathaniel Hawthorne. The House of the Seven Gables: a Romance / N. Hawthorne. — New York: New American Library, 1961. — 286 с.
3. Гиленсон Б.А. История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.
4. Готорн, Натаниель. Дом о семи фронтонах: Роман; Новеллы: Пер. с англ. / Н. Готорн; Вступ. ст. Ю. Ковалева. — Л.: Худож. лит., 1975. — 504 с.
5. История зарубежной литературы XIX века: Учебное пособие/Н.А. Соловьева, В.И. Грешных, А.А. Дружинина и др.; Под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высш. шк., 2007. – 656 с.
6. История литературы США. Т. 3, Литература середины XIX в. (поздний романтизм) / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН; Отв. ред. Е. А. Стеценко. — М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. — 616 с.

7. Романтические традиции американской литературы XIX века и современность : [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; отв. ред. Я. Н. Засурский. — М.: Наука, 1982. — 349 с.
8. Юлтимирова С.А. Различные подходы к трактовке термина «концепт» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rusnauka.com/NPM_2006/Philologia/3_jultimirova.doc.htm (дата обращения: 12.11.2011).